

मित्र प्रकाशन गौरव ग्रंथ माला—३

मध्ययुगीन प्रेमाख्यान

(प्रयाग विश्वविद्यालय द्वारा डी० फिल्० के लिए स्वीकृत शोध-प्रबंध)

लेखक

डाक्टर श्याममनोहर पाण्डेय

एम ए, डी. फिल्

संपादक

श्रीकृष्ण दास



मित्र प्रकाशन प्राइवेट लिमिटेड, इलाहाबाद

प्रकाशक
मित्र प्रकाशन प्राइवेट लिमिटेड,
इलाहाबाद ।

मूल्य
दस रुपये

मुद्रक
बीरेन्द्रनाथ घोष
माया प्रेस प्राइवेट लिमिटेड,
इलाहाबाद ।

ग्रंथ के सम्बन्ध में

डाक्टर श्याम मनोहर पाण्डेय कृत 'मध्ययुगीन प्रेमाख्यान' पाठको की सेवा में प्रस्तुत है। इसी शोध-ग्रंथ के आधार पर पाण्डेय जी को १९६० ई० में प्रयाग विश्वविद्यालय द्वारा डी० फिल की उपाधि प्रदान की गई। इसे पुस्तकाकार प्रकाशित करने की अनुमति भी प्रयाग विश्वविद्यालय ने दे दी, इसके लिए हम कृतज्ञ हैं।

आचार्य परशुराम चतुर्वेदी के शब्दों में, "डा० पाण्डेय ने अपना अनुसंधान का काम बड़े परिश्रम के साथ किया है और उसे उपयुक्तरूप प्रदान करने की सफल चेष्टा भी की है। उन्होंने उसके महत्वपूर्ण विषय का अध्ययन करते समय यथा-सम्भव मूल फारसी ग्रंथों का उपयोग किया है तथा भरसक इस बात की भी चेष्टा की है कि कोई बात भ्रमात्मक न रह जाय। जहाँ तक पता है इस विषय पर अभी तक कोई शोध कार्य नहीं किया गया था और न इतने सम्यक् रूप में विचार करके उसका परिणाम प्रस्तुत किया गया था। यह शोध प्रबन्ध इस दृष्टि से एक नवीन प्रयास है और इसके साथ-ही-साथ अपने ढंग से एक आदर्श उपस्थित करता है।"

मध्ययुगीन प्रेमाख्यानो का इतना सम्यक्, सश्लिष्ट, शोधपूर्ण अनुशीलन इसके पहले नहीं प्रस्तुत किया जा सका था। डा० पाण्डेय ने समस्त मूल स्रोतों का मथन करके जो निष्कर्ष निकाले हैं वे महत्वपूर्ण हैं। इन निष्कर्षों के सहारे सूफी एवं असूफी प्रेमाख्यानो के अध्ययन के सम्बन्ध में रुचि-सम्पन्न पाठकों को एक नया एवं अधिक वैज्ञानिक दृष्टिकोण मिलता है। जैसा कि डा० वासुदेवशरण अग्रवाल का कथन है, "डा० पाण्डेय का यह शोध ग्रंथ प्रथम कोटि का है। इसमें डा० पाण्डेय ने अन्य सम्बन्धित सामग्री के साथ संस्कृत एवं फारसी में प्राप्त सामग्री का भी पूरी तरह उपयोग किया है। फलतः उनके निष्कर्ष बड़े मूल्यवान हैं। निश्चित रूप से वे हिन्दी साहित्य को डा० पाण्डेय की महत्वपूर्ण देन हैं।" यह ग्रंथ नौ अध्यायों में विभक्त है। विभाजन क्रम इस प्रकार है—

- १—सूफीमत साहित्य तथा फारसी का प्रेमाख्यान साहित्य
- २—भारतीय साहित्य में प्रेमाख्यान
- ३—सूफी प्रेमाख्यान साहित्य (१४०० ई० से १७०० ई० तक)
- ४—असूफी प्रेमाख्यान साहित्य (१४०० ई० से १७०० ई० तक)
- ५—प्रेमनिरूपण—तुलनात्मक अध्ययन
- ६—सूफी तथा असूफी कथानकों का सगठन—तुलनात्मक अध्ययन

७—प्रेमाख्यानों का शीलनिरूपण—तुलनात्मक अध्ययन

८—प्रेमाख्यानों की प्रतीक योजना

९—भाषा तथा शैली

इस प्रकार मध्ययुगीन प्रेमाख्यानों का अध्ययन प्रस्तुत ग्रंथ में प्रत्येक सम्भव दृष्टिकोण से किया गया है। उपसंहार में डा० पाण्डेय ने समस्त निष्कर्षों को समेटते हुए कहा है, “असूफी प्रेमाख्यानक साहित्य मुख्यतः काव्य की दृष्टि से लिखा गया है। इस साहित्य में प्रेम चित्रण के विविध रूप सामने आते हैं। दाम्पत्य, काम, सत, अध्यात्म, इन सभी दृष्टियों से प्रेमाख्यान लिखे गये हैं। ये प्रेमाख्यान मानवीय हृदय की नैसर्गिक भावनाओं के काव्य हैं। इनमें प्रेम की स्निग्ध पुकार है, विरह की तड़प है, आत्म-समर्पण का आग्रह है। इसीलिए ये हमारे हृदय को सहज ही स्पर्श करते हैं।

“सूफी कवियों का मुख्य उद्देश्य जन-जीवन में प्रेम का संदेश फैलाना था इसीलिए उन्होंने काव्य की रचना की किन्तु उनमें साहित्यिक सौष्ठव का अभाव नहीं है। सूफी मतवाद जीवन की उपेक्षा करके नहीं चला।

“प्रेमाख्यानों के माध्यम से अपनी बात कहने में उन्हें सरलता हुई। काव्य का सौन्दर्य भी इस कारण सूफी काव्यों में अक्षुण्ण बना हुआ है। सम्पूर्ण सूफी साहित्य में सौन्दर्य की एक प्राणधारा दिखाई पड़ती है। यही सौन्दर्य-दृष्टि साहित्य की आत्मा होती है। जिस काव्य में सौन्दर्य की अनुभूति होगी पकड़ होगी, अभिव्यक्ति होगी, वह निस्संदेह उच्च कोटि का साहित्य होगा। ‘मृगावती’, ‘पद्मावती’, ‘मधुमालती’, ‘चित्रावली’, ‘ज्ञानदीप’, ‘कुतुब मुश्तरी’, ‘सैफुलमुलूक व बदीउलजमाल’, ‘चन्द्र बदन व माहियार’ आदि सभी में यह सौन्दर्य दृष्टि है। ये कवि सौन्दर्य की बाह्य सीमा को ही नहीं स्पर्श करते, बल्कि उसकी अन्तरात्मा में प्रवेश करते हैं और शाश्वत सौन्दर्य की अनुभूति कराने का प्रयास करते हैं। इसीलिए तो इनमें काव्य का सरस और प्राजल रूप देखा जाता है।’

प्रस्तुत ग्रंथ विद्वान लेखक के शोध कार्य का ही प्रमाण नहीं है बल्कि उसमें उनके सौन्दर्य-बोध, साहित्यिक-अभिरुचि और कलात्मक-अन्तर्दृष्टि का भी परिचय मिलता है। सामान्यतः शोध ग्रंथ वैज्ञानिक तो होते हैं परन्तु उनमें रोचकता और सरसता की कमी होती है। फलतः साधारण पाठक के लिए उन ग्रंथों में बहुत कम सामग्री रहती है। यह ग्रंथ इस दोष से सर्वथा मुक्त है।

हम आशा करते हैं कि यह ग्रंथ विद्वानों और शोध-छात्रों के लिए तो उपयोगी सिद्ध होगा ही, सूफी और असूफी प्रेमाख्यानों के प्रेमी पाठकों के लिए भी मार्ग-दर्शक का कार्य करेगा।

जिनके ऋण से मैं उऋण नहीं हो सकता
उस भारतीय साहित्य की असीम
अनुरागिनी शुभश्री डा० शार्लोत
वोदविल (पेरिस) को
सादर समर्पित

निवेदन

प्रस्तुत प्रबन्ध में हिन्दी साहित्य के तीन सौ वर्षों की दो सशक्त धाराओं का तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। इस्लाम के आगमन के साथ इस देश में सूफी सतों का भी आगमन हुआ। एक ओर तलवार की झंकार पर जब राजसत्ता को हस्तगत करने का प्रयास हो रहा था, इन सतों ने अपनी प्रेम भरी वाणियों से लोक-मानस पर अधिकार प्राप्त करने का प्रयास किया। इन प्रयासों का फल है, हिन्दी का सूफी प्रेमाख्यानक साहित्य। इसके समानान्तर ही असूफी प्रेमाख्यानो की धारा संस्कृत, प्राकृत तथा अपभ्रंश साहित्य की प्रेरणा लेकर हिन्दी में शक्ति ग्रहण करती रही। हिन्दी साहित्य की मध्ययुग की ये धाराएँ एक दूसरे को स्पर्श करती हुई बीसवीं शताब्दी तक चलती रही। किन्तु अपने विषय को अधिक स्पष्ट रूप से प्रस्तुत करने के लिए मैंने १४०० ई० से लेकर १७०० ई० तक ही अपने को परिमित रखा है। इन दो धाराओं के तुलनात्मक अध्ययन की दृष्टि से यह हिन्दी का प्रथम प्रबन्ध है।

उपलब्ध अध्ययनों का विवेचन

सूफी प्रेमाख्यानो का अध्ययन 'पद्मावत' से प्रारम्भ हुआ। पंडित सुधाकर द्विवेदी और जार्ज ग्रियर्सन ने पहले-पहल पद्मावत के प्रारम्भिक खण्डों को प्रस्तुत किया, किन्तु पद्मावत का पूर्ण एवं प्रामाणिक संस्करण प्राप्त न हो सकने के कारण कोई क्रमबद्ध अध्ययन सामने नहीं आ सका। हिन्दी ससार् को 'पद्मावत' से परिचित कराने का श्रेय आचार्य पंडित रामचन्द्र शुक्ल को है। सूफी प्रेमाख्यानो का क्रमबद्ध अध्ययन वस्तुतः यही से प्रारम्भ हुआ। सूफी प्रेमाख्यानो पर जो कार्य किया गया है, उसका संक्षिप्त विवरण यहाँ दिया जा रहा है।

आचार्य पंडित रामचन्द्र शुक्ल

शुक्ल जी ने 'जायसी ग्रंथावली' में पद्मावत तथा जायसी की अन्य प्राप्त कृतियों को सम्पादित कर एक आलोचनात्मक भूमिका भी दी है। इस भूमिका में शुक्ल जी ने 'पद्मावत' के ऐतिहासिक आधार, प्रेम पद्धति, वस्तु वर्णन, मत और सिद्धान्त पर विचार किया है। 'मत और सिद्धान्त' में सूफी सिद्धान्तों का गंभीर विवेचन शुक्ल जी ने किया है।

भारतीय अद्वैतवाद, ब्रह्मवाद और एकेश्वरवाद का तुलनात्मक अध्ययन इस अध्ययन की एक उल्लेखनीय विशेषता है। यह भूमिका महत्वपूर्ण है। शुक्ल जी ने अपने हिन्दी साहित्य के इतिहास में प्रेम मार्गी (सूफी) शाखा के अन्तर्गत

कुतबन, मंझन, जायसी, उममान, शेखनवी तथा नूरमुहम्मद का परिचय देते हुये आलोचनात्मक अध्ययन भी प्रस्तुत किया है। नूर मुहम्मद से शुक्ल जी ने सूफी परम्परा की समाप्ति मानी है। नये तथ्यों के प्रकाश में यह कहा जा सकता है कि यह धारा सन् १९१७ ई० तक चलती रही। नसीर का 'प्रेम दर्पण' सभवत इस परम्परा की अतिम रचना है।

श्री चन्द्रबली पाण्डेय

आचार्य चन्द्रबली पाण्डेय ने 'तसव्वुफ अथवा सूफीमत' नामक पुस्तक लिखी, जो हिन्दी में सूफीमत का पहला क्रमबद्ध अध्ययन है। इस ग्रंथ में सूफीमत का उद्भव, विकास, आस्था, प्रतीक, अध्यात्म साहित्य आदि विषयों पर विस्तार में विचार किया गया है। परिशिष्ट में तसव्वुफ का प्रभाव तथा तसव्वुफ पर भारत का प्रभाव, विषयों पर भी अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। किन्तु इसमें ईरान और अरब के सूफीमत पर जितना विस्तार से विचार किया गया है उतना भाग्यीय सूफीमतवाद पर नहीं। जायसी तथा अन्य कवियों पर पाण्डेय जी के अन्य लेख भी नागरी प्रचारिणी पत्रिका में तथा अन्यत्र प्रकाशित हो चुके हैं। नूरमुहम्मद कृत 'अनुराग बासुरी' में भी उन्होंने एक भूमिका दी है, जिसमें सूफी काव्यों की कुछ विशेषताये स्पष्ट की गई हैं।

डाक्टर राम कुमार वर्मा

हिन्दी साहित्य के आलोचनात्मक इतिहास में डाक्टर वर्मा ने सूफी प्रेमकाव्य के अन्तर्गत सूफीमत और काव्यधारा का परिचय दिया है। सूफीमत के प्रारम्भिक इतिहास तथा भारतीय सूफियों के विभिन्न सम्प्रदायों का परिचय देते हुए डाक्टर वर्मा ने जायसी पर विस्तार से अध्ययन प्रस्तुत किया है।

डाक्टर माता प्रसाद गुप्त

डा० गुप्त ने 'जायसी ग्रथावली' में पद्मावत का सर्वप्रथम सुसम्पादित और वैज्ञानिक पाठ प्रस्तुत किया है। उनके लेख 'जायसी का प्रेम-पथ' 'लोरकहा तथा मैनासत' आदि भी उल्लेखनीय हैं। डा० गुप्त द्वारा सम्पादित किन्तु अभी तक अप्रकाशित दाऊदकृत 'लोरकहा' तथा मञ्जनकृत 'मधुमालती' का भी इस प्रबंध में समुचित उपयोग किया गया है।

पण्डित परशुराम चतुर्वेदी

पण्डित परशुराम चतुर्वेदी ने 'सूफी काव्य संग्रह' में सूफी कवियों की कुछ रचनाओं को देकर एक विस्तृत भूमिका भी दी है, जिसमें अरब और ईरान के सूफीमत तथा भारतीय सूफीमत पर आलोचनात्मक विवेचन किया गया है। भारतीय प्रेमाख्यान की परम्परा में उन्होंने सूफियों के अतिरिक्त असूफी तथा अन्य भारतीय भाषाओं में पाये जानेवाले प्रेमाख्यानो का अध्ययन प्रस्तुत किया है। 'मध्ययुगीन प्रेम-साधना' में उन्होंने जायसी की प्रेम साधना

के अतिरिक्त 'मध्ययुगीन प्रेम-साधना' पर भी एक विस्तृत लेख लिखा है। भारतीय हिन्दी परिषद् से प्रकाशित 'हिन्दी साहित्य' में सूफी साहित्य पर लिखे गये अध्याय के अतिरिक्त उन्होंने 'नागरी-प्रचारिणी पत्रिका' में 'दक्खिनी सूफी' की प्रेमगाथायें शीर्षक निबन्ध भी लिखा है। उनकी एक अन्य कृति 'हिन्दी काव्य-धारा में प्रेम-प्रवाह' में भी सूफी कवि और काव्यों पर विचार किया गया है।

आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी

आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी ने 'हिन्दी-साहित्य की भूमिका' में सूफी काव्यधारा पर विचार किया है। सभवतः वह सर्वप्रथम विद्वान् हैं जिन्होंने यह बताया है कि पद्मावत की छंद पद्धति भारतीय है। द्विवेदी जी ने 'हिन्दी साहित्य' में भी सूफी कवि और काव्यों पर विचार किया है।

डाक्टर वासुदेवशरण अग्रवाल

डा० अग्रवाल ने पद्मावत की सजीवनी व्याख्या की है। उन्होंने एक विस्तृत विद्वत्तापूर्ण भूमिका भी दी है। जो सूफी काव्यों के समझने में सहायक है। डा० अग्रवाल की सजीवनी व्याख्या का इस प्रबन्ध में उपयोग किया गया है।

डाक्टर कमल कुलश्रेष्ठ

डा० कमल कुलश्रेष्ठ का प्रबन्ध 'हिन्दी प्रेमाख्यानक काव्य' प्रेमाख्यान-साहित्य का प्रथम प्रबन्ध है, जिसमें हिन्दी के प्रेमाख्यानों का अध्ययन किया गया है। डा० कुलश्रेष्ठ का मत है कि सूफी कवियों का दर्शन स्पष्ट नहीं है। उनकी कथाओं में आध्यात्मिकता सुरक्षित नहीं है। प्रस्तुत प्रबन्ध में इससे भिन्न मत प्रकट किया गया है। डा० कुलश्रेष्ठ की दृष्टि तुलनात्मक नहीं रही है और उनके समक्ष सामग्री भी कम रही है।

डा० सरला शुक्ल

डा० सरला शुक्ल का 'जायसी के परवर्ती सूफी कवि और काव्य' सूफी काव्यधारा पर लिखा गया दूसरा प्रबन्ध है, जिसमें हस्तलिखित ग्रंथों का अच्छा उपयोग किया गया है। लेखिका ने सूफीमत के इतिहास और सिद्धान्तों के विवेचन को भी विस्तार दिया है। फारसी मसनवियों का, जिनसे हिन्दी-सूफी-प्रेमाख्यान का सम्बन्ध है, अध्ययन इस प्रबन्ध में नहीं किया गया है।

श्री राम पूजन तिवारी

श्री रामपूजन तिवारी ने 'सूफीमत और साहित्य' पुस्तक में सूफीमत के इतिहास, सिद्धान्त और साधना पर अच्छा प्रकाश डाला है। इसमें लेखक ने अंग्रेजी में उपलब्ध सामग्री का समुचित उपयोग किया है। भारतीय सूफीमत की उपेक्षा इस पुस्तक में भी की गई है। फिर भी पुस्तक इस दृष्टि से महत्वपूर्ण है कि सूफीमत के ऐतिहासिक पक्ष का विस्तृत अध्ययन इसमें हुआ है। हिन्दी में आचार्य चन्द्रबली पाण्डेय के 'तसव्वुफ अथवा सूफीमत' के बाद यह दूसरा

उत्कृष्ट अध्ययन समझा जा सकता है, जिसमें सूफीमत की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि और परिस्थितियों पर भी विचार हुआ है। 'सूफी काव्य की भूमिका' श्री तिवारी की एक अन्य पुस्तक है जिसके कुछ अंश उपयोगी हैं।

डा० विमल कुमार जैन

डा० विमलकुमार जैन ने 'सूफीमत और हिन्दी साहित्य' शीर्षक प्रबन्ध लिखा है, जिसमें सूफीमत का अध्ययन किया गया है। किन्तु विषय प्रतिपादन तथा सामग्री, दोनों दृष्टियों से पुस्तक निर्बल है, मूलग्रन्थों का अध्ययन लेखक ने बहुत ही कम किया है और उसकी कोई मौलिक स्थापना भी नहीं है।

इन विद्वानों के अतिरिक्त डा० मु शीराम शर्मा, डा० रामखेलावन पाण्डेय, श्री उदयशंकर शास्त्री, डा० शिवगोपाल मिश्र तथा कई अन्य व्यक्तियों ने लेख लिख कर अथवा पुस्तकें प्रकाशित कराकर इस विषय के अध्ययन में योगदान किया है।

असूफी प्रेमाख्यानों की उपलब्ध सामग्री

असूफी प्रेमाख्यानक साहित्य का अध्ययन हिन्दी में अत्यल्प हुआ है। आचार्य पण्डित रामचन्द्र शुक्ल ने अपने इतिहास में सूफी प्रेमाख्यानों की परम्परा का उल्लेख तो किया है, किन्तु असूफी कवियों के प्रेमाख्यानों का उन्होंने अध्ययन प्रस्तुत नहीं किया है।

डा० रामकुमार वर्मा ने अपने इतिहास में असूफी प्रेमाख्यानों की चर्चा की है, किन्तु अब यह बात सरलतापूर्वक कही जा सकती है कि सूफियों की भाँति असूफी प्रेमाख्यानों का भी हिन्दी साहित्य के इतिहास में महत्वपूर्ण स्थान है। इस विषय में हिन्दी में जो कार्य हुआ है, उसका परिचय यहाँ दिया जा रहा है।

पण्डित परशुराम चतुर्वेदी

असूफी प्रेमाख्यानों का क्रमबद्ध तथा आलोचनात्मक अध्ययन पण्डित परशुराम चतुर्वेदी ने 'भारतीय प्रेमाख्यान की परम्परा' में की है। इसमें चतुर्वेदी जी ने कथाचक्रों का भी अध्ययन किया है। अपने विषय के अब तक के अध्ययनों में इस पुस्तक को सबसे अधिक पूर्ण कहा जा सकता है।

डाक्टर माता प्रसाद गुप्त

डा० गुप्त ने असूफी प्रेमाख्यानों पर जो कार्य किया है, उसमें 'छिताई वार्ता' तथा 'बीसलदेव रास' का असाधारण महत्व है। इन ग्रन्थों का प्रामाणिक पाठ ही नहीं, आलोचनात्मक भूमिका भी डा० गुप्त ने दी है। डा० गुप्त के लेख 'मध्ययुगीन हिन्दी काव्यों में पूरक कृतित्व' (हिन्दुस्तानी) से इस विषय पर नया प्रकाश पड़ा है। इसमें लेखक ने यह दिखलाया है कि अपने पूर्व के कवियों की रचनाओं में अपना अंश जोड़कर नवीन कृति बनाने की प्रवृत्ति मध्य युग के कुछ कवियों में रही है। ऐसे काव्यों में 'ढोला-मारू', 'माधवानल-कामकदला',

‘छिताई वार्ता’ आदि है। इसी प्रकार चतुर्भुज कृत ‘मधुमालती’ पर भी एक उपयोगी लेख डा० गुप्त का है। उनके ‘ढोलामारू रा दूहा’ और कबीर ग्रथावली, ‘रास परम्परा’ का एक विस्मृत कवि जल्ह तथा कुछ अन्य खोजपूर्ण लेख भी पत्रिकाओं में प्रकाशित हुए हैं जिनसे इन प्रेमाख्यानों की तिथियों तथा अन्य समस्याओं पर नवीन प्रकाश पड़ा है।

डाक्टर हरिकान्त श्रीवास्तव

डा० हरिकान्त श्रीवास्तव का ‘भारतीय प्रेमाख्यान काव्य’ असूफी प्रेमाख्यान-परम्परा पर लिखा गया प्रथम प्रबन्ध है जिसमें लेखक ने असूफी प्रेमाख्यानों का अलग अलग अच्छा परिचय दे दिया है। सम्भवतः इस विषय का प्रथम प्रबन्ध होने के कारण प्रथम खण्ड अधिकतर विवरणात्मक ही रह गया है। फिर भी इस विषय का प्रथम प्रबन्ध होने के कारण इसकी उपयोगिता है। इनके अतिरिक्त श्री नरोत्तम स्वामी, श्री अगरचन्द्र नाहुटा, श्री हरिहर निवास द्विवेदी, श्री नर्मदेश्वर चतुर्वेदी तथा श्री शिवगोपाल मिश्र आदि ने असूफी साहित्य से सम्बन्धित विषयों पर लेख तथा पुस्तकें प्रकाशित कराई हैं जिनका उल्लेख प्रबन्ध की सहायक ग्रंथ सूची में किया गया है।

प्रस्तुत अनुशीलन का दृष्टिकोण

यह प्रबन्ध एक विशेष दृष्टिकोण से लिखा गया है। इसमें प्रायः प्रवृत्तियों के अध्ययन को प्रमुखता दी गई है। अतः अनेक प्रेमाख्यानों के उल्लेख मात्र से ही हमें सतोष करना पड़ा है। विषय के विस्तृत होने के कारण उन्हीं प्रेमाख्यानों का चयन किया गया है जो किसी विशेष धारा के प्रतिनिधि काव्य हैं। प्रस्तुत प्रबन्ध का विषय ‘हिन्दी के सूफी तथा असूफी प्रेमाख्यानों का तुलनात्मक अध्ययन’ है। अतः दोनों धाराओं की उन्हीं प्रवृत्तियों को अधिक उभारा गया है जिनका तुलनात्मक दृष्टि से महत्व है। सम्भव है कि इस दृष्टि के कारण किसी विशेष प्रेमाख्यान की कुछ निजी विशेषताएँ ऐसी रह गई हों, जिनका उल्लेख स्वतन्त्र अध्ययन करने पर आवश्यक होता।

इस दृष्टि को सामने रखते हुए विषय को निम्नलिखित ढंग से विभिन्न अध्यायों में विभक्त किया गया है। सूफीमत, साहित्य तथा फारसी प्रेमाख्यान साहित्य भारतीय साहित्य में प्रेमाख्यान, सूफी प्रेमाख्यान का साहित्य, असूफी प्रेमाख्यान साहित्य, प्रेम निरूपण—तुलनात्मक अध्ययन, सूफी तथा असूफी कथानकों का सगठन, प्रेमाख्यानों का शील निरूपण, प्रेमाख्यानों की प्रतीक-योजना भाषा तथा शैली एवं उपसंहार। ‘सूफीमत, उद्भव और विकास’ के अन्तर्गत ऐतिहासिक अंश का अध्ययन संक्षेप में किया गया है क्योंकि, हिन्दी, अंग्रेजी, उर्दू आदि में इस विषय पर प्रचुर कार्य हो चुका है। यहाँ फारसी सूफी साहित्य तथा मसनवियों में निरूपित प्रेम-साधना को अधिक विस्तार से लिखा गया है और हिन्दी के प्रेमाख्यानों की पृष्ठभूमि में उसका विवेचन किया

गया है। 'भारतीय साहित्य में प्रेमाख्यान' के अन्तर्गत संस्कृत, प्राकृत तथा अपभ्रंश के काव्य का विवेचन है। 'सूफी प्रेमाख्यान साहित्य' अध्याय में सूफी कवियों का परिचय, रचना काल तथा प्रेमाख्यानों की कथाएँ दी गई हैं। इसी प्रकार 'असूफी प्रेमाख्यान साहित्य' में असूफी कवियों के काव्यों का रचना काल और उनके कथानक दिये गये हैं। 'प्रेमाख्यानों का प्रेम-निरूपण' में मुख्य प्रवृत्तियों, एवं विशेषताओं का उद्घाटन किया गया है। 'सूफी असूफी कथानकों का संगठन' अध्याय में कथानकों के विकास तथा कथानक अभिप्रायों को प्रकाश में लाया गया है। 'सूफी तथा असूफी प्रेमाख्यानों में शैलिनिरूपण' शीर्षक के अन्तर्गत नायक, नायिकाएँ, उपनायिकाएँ तथा अन्य चरित्रों का विश्लेषण किया गया है। 'सूफी तथा असूफी प्रेमाख्यानों की प्रतीक योजना' में दोनों धाराओं के काव्यों की प्रतीकात्मकता का अध्ययन किया गया है। तथा इसी प्रकार 'भाषा तथा शैली' में प्रेमाख्यानों की छंद योजना, भाषा और शैली पर विचार किया गया है। 'उपसंहार' में असूफी कवियों की देन तथा उनका मूल्यांकन किया गया है।

इस अध्ययन की कुछ स्थापनाओं का नीचे संक्षेप में उल्लेख किया जा रहा है।

(१) सूफी प्रेमाख्यानों के अध्ययन की प्रायः दो दृष्टियाँ रही हैं। एक वर्ग उन विद्वानों का रहा है जो इन प्रेमाख्यानों को फारसी की मसनवी परम्परा का अविच्छिन्न विकास समझता रहा है। दूसरा वर्ग उन विद्वानों का रहा है जो इन प्रेमाख्यानों का सम्बन्ध प्राकृत और अपभ्रंश के चरित काव्यों से जोड़ते रहे हैं। इस अध्ययन में यह दिखाने का प्रयत्न किया गया है कि हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों में दोनों परम्पराओं का सामञ्जस्य हो गया है। इसमें स्पष्ट करने का यत्न किया गया है कि इन प्रेमाख्यानों में कितना अंश भारतीय है और कितना फारसी तथा अरबी के स्रोतों का। इसके लिए फारसी मसनवियों का मूल ग्रंथों में अध्ययन किया गया है। इसी प्रकार संस्कृत प्राकृत, तथा अपभ्रंश के मूल स्रोतों तक पहुँचने का यत्न किया गया है। सूफी सतों तथा दार्शनिकों के मतों को कसौटी मानकर हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों का विवेचन हिन्दी में किया जाता रहा है। पहली बार इस प्रबन्ध में उन मूल धाराओं की परख की गई है जो फारसी के सूफी साहित्य के स्रोत से हिन्दी में आयी है। इसीलिए निजामी, अमीर खुसरो तथा जामी के प्रेमाख्यानों का अध्ययन विस्तार से किया गया है और उन समानताओं तथा विभिन्नताओं का विशेष रूप से उद्घाटन किया गया है जो हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों तथा फारसी के सूफी प्रेमाख्यानों में पाई जाती हैं।

(२) इस प्रबन्ध में सूफी तथा असूफी साहित्य के अध्ययन की अनेक जटिल समस्याओं को सुलझाने का प्रयास किया है। हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानकार एक

ओर निजामी कृत 'लैला मजनू', 'खुसरो शीरी', तथा अमीर खुसरो कृत 'मजनू लैला' तथा 'शीरी खुसरो' एव जामी कृत 'यसुफ जलेखा' से प्रेरणा ग्रहण करते रहे तो दूसरी ओर भारतीय प्रेमाख्यानों से, जिनमें प्रमुख 'दुष्यत-शकुन्तला', 'नलदमयन्ती', 'उषा-अनिरुद्ध', 'माधवानल-कामकदला' आदि हैं, से भी प्रभाव ग्रहण करते रहे। इसके अतिरिक्त सबसे अधिक सामग्री इन सूफी कवियों ने भारतीय लोक जीवन से ग्रहण की है।

हिन्दी सूफी साहित्य के अध्ययन की एक सबसे जटिल समस्या यह रही है कि इसमें सभोग के जो चित्रण मिलते हैं, उनका स्रोत क्या है? प्रस्तुत लेखक का मत है कि सभोग चित्रण की यह प्रवृत्ति भारतीय परम्परा से आई है। अभातीय फारसी के सूफी प्रेमाख्यानकार निजामी तथा जामी की मसनवियों में सभोग का चित्रण नहीं पाया जाता। संस्कृत साहित्य में सभोग के चित्रण भरे पड़े हैं और कदाचित् सर्वप्रथम भारतीय प्रभाव में अमीर खुसरो ने अपनी मसनवियों में सभोग का चित्रण किया। इसमें यह भी दिखलाया गया है कि सभोग के चित्रण से सूफी कवियों की आध्यात्मिक विचारधारा के प्रति सदेह नहीं किया जा सकता।

(३) इस प्रबन्ध के प्रेमनिरूपण अध्याय में एक नई दृष्टि से अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। इसमें दिखलाया गया है कि खुदा ने रसूल के प्रेम में सृष्टि की रचना की। प्रेम का ही प्रकट रूप सृष्टि है। अतः ससार में प्रेम की स्थिति अनिवार्य है। प्रेम से सौंदर्य का सम्बन्ध स्पष्ट करते हुए इसमें प्रेम के लक्षणों को बताया गया है। हिन्दी के सूफी कवि प्रेम की परिणति विवाह में करते हैं। इस विचार धारा के मूल उद्गम की ओर संकेत करते हुए प्रेम साधना की विभिन्न मजिलों का स्पष्टीकरण भी किया गया है। इसमें यह भी दिखलाया गया है कि सूफियों के प्रेम का संदेश प्रायः उसी प्रकार का है जैसे फारसी के सूफी साधकों और कवियों का। किन्तु भारत में आकर उसके निर्वाह का ढंग कुछ बदला हुआ है। प्रेम-निरूपण के भारतीय और सूफी दृष्टिकोणों को स्पष्ट करते हुए इसमें यह बताने का प्रयत्न किया गया है कि हिन्दी के सूफी कवियों के प्रेम-चित्रण पर कितना प्रभाव भारतीय है। इसी प्रकार असूफी प्रेमाख्यानों में चित्रित प्रेम की विभिन्न प्रवृत्तियों का अध्ययन भी इस प्रबन्ध में पहली बार प्रस्तुत किया गया है और यह दिखाया गया है कि इनमें कौन सी विशेषताएँ हैं जो सूफियों में नहीं पाई जाती। दोनों परम्पराओं की समानताओं और विभिन्नताओं का निरूपण पहली बार इस प्रबन्ध में हुआ है।

(४) कथा-संगठन के कौन से तत्व हिन्दी सूफी प्रेमाख्यानकार भारतीय परम्परा से ग्रहण करते हैं, कौन कौन लोकजीवन से ग्रहण करते हैं और कितना फारसी से करते हैं इसका अध्ययन भी इस प्रबन्ध में पहली बार किया गया है। यह भी दिखलाया गया है कि सूफी कवियों के अधिकांश अभिप्राय भारतीय हैं। फारसी काव्यों की रूढ़ियाँ इन प्रेमाख्यानों के गठन के लिए कम प्रयुक्त हुई हैं।

शीलनिरूपण की दृष्टि से फारसी तथा हिन्दी के कवियों के नायक लगभग एक से हैं। हिन्दी प्रेमकाव्यों के नायको की तुलना फारसी प्रेमकथाओं के नायको से की गई है और असूफी प्रेमाख्यानों के विभिन्न चरित्रों का विस्तृत अध्ययन भी किया गया है।

(५) सूफी तथा असूफी प्रेमाख्यानों की प्रतीक योजना पर भी नये ढंग से कार्य करने की चेष्टा की गई है। यह दिखलाया गया है कि सूफी प्रेमाख्यानों की प्रतीक योजना आध्यात्मिक दृष्टिकोण में की गई है और यह कहना संभवतः उपयुक्त नहीं है कि सूफी प्रेमाख्यानों में प्रतीको का सम्यक् निर्वाह नहीं है। असूफी प्रेमाख्यानों की प्रतीक योजना पर हिन्दी में कार्य प्रायः नहीं किया गया था। इस प्रबन्ध में असूफी कवियों की प्रतीकात्मक दृष्टि को भी सामने लाया गया है।

(६) काव्य रूपों और भाषा शैली के अध्ययन के सम्बन्ध में भी मेरी एक नई दृष्टि रही है। इस प्रबन्ध में इस समस्या का समाधान देने की एक चेष्टा की गई है कि अवधी तथा भोजपुरी क्षेत्र के कवियों ने अवधी में ही क्यों लिखा? ऐसा लगता है कि दाऊद के पूर्व अवधी काव्यों की परम्परा रही होगी। इस पर सम्यक् विचार प्रस्तुत करने के लिए मुल्ला दाऊद के पूर्व के ग्रंथों को देखने का यत्न किया गया है। मसनवी के सम्बन्ध में व्याप्त कतिपय भ्रान्त धारणाओं के निराकरण की भी इस प्रबन्ध में चेष्टा की गई है। भारत के सूफी कवियों ने फारसी के काव्य रूपों के साथ भारतीय परम्पराओं को मिलाकर अपने प्रेमाख्यानों का ठाट तैयार किया है। सूफी असूफी काव्य रूप तथा भाषा और शैली का विस्तारपूर्वक विवेचन इस प्रबन्ध में मिलेगा।

(७) कुछ विद्वानों की धारणा है कि इन असूफी कवियों ने इस्लाम के प्रचार के लिए अपने प्रेमाख्यान लिखे किन्तु मेरी दृष्टि इससे भिन्न है। ये कवि प्रायः सकीर्णताओं की सीमा को तोड़ने का प्रयास करते रहे और आत्मा के उन्नयन के लिए प्रेम का सदेश देते रहे। इन्हें इस्लाम का प्रचारक कहना कदाचित् सर्वथा उपयुक्त नहीं है।

(८) असूफी प्रेमाख्यानों की विभिन्न धाराओं और प्रवृत्तियों का यथा-साध्य अध्ययन करने का प्रयत्न भी इस प्रबन्ध में दिखलाई पड़ेगा। प्रेमाख्यानों के वर्गीकरण की भी मेरी अपनी दृष्टि रही है। पंडित परशुराम चतुर्वेदी ने इतिवृत्तात्मक, मनोरजनात्मक तथा प्रचारात्मक इस प्रकार से असूफी प्रेमाख्यानों का वर्गीकरण किया है। डा० हरिकान्त श्रीवास्तव ने प्रेमाख्यानों के तीन वर्ग किये हैं (१) शुद्ध प्रेमाख्यान (२) अन्यापदेशिक काव्य तथा (३) नीति प्रधान प्रेमकाव्य। इसमें से कोई वर्गीकरण विषयवस्तु की दृष्टि से नहीं जान पड़ते। मैंने वर्गीकरण का अपना आधार बनाया है। इन प्रेमाख्यानों की मुख्य प्रवृत्तियों के आधार पर ही यह वर्गीकरण हुआ है। इन प्रेमाख्यानों को मैंने चार

वर्गों में विभाजित किया है। प्रथम वर्ग में दाम्पत्यपरक प्रेमाख्यान है जिनमें 'ढोला मारू रा दूहा' 'बीसलदेवरास' तथा 'लखमसेन पद्मावती' आदि को रखा गया है। दूसरे वर्ग में कामपरक प्रेमाख्यानों को रखा गया है जिनमें 'माधवानल कामकदला प्रबध', चतुर्भुज कृत 'मधुमालती' 'रसरतन' तथा 'सदयवत्स सावलिगा' को रखा गया है। तीसरे वर्ग में सतपरक प्रेमाख्यानों को रखा गया है जिनमें छिताई वार्ता तथा मैनासत आदि हैं। चौथा वर्ग अध्यात्मपरक प्रेमाख्यानों का है। उनमें 'रूपमजरी', 'वेलिक्रिसन रुकमणी री', 'प्रेमप्रगास' तथा 'पुहुपावती' को रखा गया है।

हिन्दी प्रेमाख्यानों के तुलनात्मक अध्ययन पर यह प्रथम प्रबध है फिर भी मैंने अपने पूर्ववर्ती अध्येताओं से समुचित लाभ उठाया है। आज के युग में कोई अनुसंधान कर्ता कदाचित् सब कुछ अपना नहीं दे सकता। मैंने पर्याप्त तथ्यों को पूर्ववर्ती अध्ययनों से ग्रहण किया है किन्तु अपनी दृष्टि से व्याख्या करने की मेरी सदैव प्रवृत्ति रही है। सस्कृत, प्राकृत, अपभ्रंश, फारसी तथा अरबी के ग्रंथों को मूल या प्रामाणिक अनुवादों की सहायता से समझने का प्रयास मैंने किया है और जो स्थापनाएँ दी गई हैं मूल ग्रंथों के अध्ययन और समुचित परीक्षण के बाद दी गई हैं।

कृतज्ञता ज्ञापन

प्रस्तुत प्रबन्ध डाक्टर माताप्रसाद जी गुप्त एम० ए० डी० लिट् के निर्देशन में पूर्ण हुआ। उनका अनुग्रह न होता तो सम्भवतः यह कार्य इस रूप में अभी सामने न आता। श्री नर्मदेश्वर चतुर्वेदी से मुझे हर प्रकार की सहायता मिलती रही है। अनेक प्रकार की बाधाएँ सामने आयी और उन्हें सदैव दूर करने का उन्होंने यत्न किया है। मैं डाक्टर शालोत बोदविल एम० ए० डि० लिट् का कृतज्ञ हूँ जिन्होंने छात्र-वृत्ति देकर मेरे इस कार्य में सहायता पहुँचायी है। उनके सुझावों तथा अन्तर्दृष्टि से भी मैंने लाभ उठाने का यत्न किया है। इलाहाबाद युनिवर्सिटी लाइब्रेरी तथा पब्लिक लाइब्रेरी में मुझे अनेक अलम्य पुस्तकें प्राप्त हुईं। इसी प्रकार सम्मेलन सग्रहालय की पुस्तकों को देखने की सुविधायें प्राप्त हुईं। इन सब के प्रति आभार प्रकट करना अपना कर्तव्य समझता हूँ। मैं उन विद्वानों के प्रति आभार प्रकट करता हूँ, जिनसे मैंने लाभ उठाया है। मैं मौलाना वलीउल्लाह साहब का विशेष रूप से अनुग्रहीत हूँ, जिनकी सहायता से मैंने फारसी ग्रंथों का अध्ययन किया है। अपने अग्रज श्री मुरलीमनोहर पाण्डेय एम० ए० का वर्गद्वस्त न होता तो मैं निश्चित होकर कार्य नहीं कर पाता। आदरणीय श्रीकृष्णदास जी ने सतत प्रेरणा और प्रोत्साहन मिला। साथ ही उन्होंने इस पुस्तक के प्रकाशन में असाधारण दिलचस्पी ली। मैं उनका हृदय से आभारी हूँ। श्री पंडित रामप्रताप त्रिपाठी शास्त्री का भी मैं कृतज्ञ हूँ जिन्होंने मुझे पर्याप्त सुविधाएँ दीं। श्रद्धेय डा० वासुदेव शरण अग्रवाल तथा आचार्य पंडित परशुराम चतुर्वेदी ने प्रबंध का परीक्षण-कार्य किया है और जो आशीर्वाद दिया है उससे मेरा उत्साह बढ़ा है। अतः उनके प्रति कृतज्ञता ज्ञापन करना भी अपना कर्तव्य समझता हूँ। प्रिय श्री राजेश तिवारी तथा श्री रामाधार सिंह यादव ने नामानुक्रमणिका तैयार करने में सहायता दी है अतः मैं उनको भी धन्यवाद देना चाहता हूँ।

—श्याममनोहर पाण्डेय

मध्ययुगीन प्रेमाख्यान

हिन्दी के सूफी तथा असूफी प्रेमाख्यानों का तुलनात्मक अध्ययन
[१४०० ई०-१७०० ई०]

विषय-सूची

अध्याय—१

सूफीमत साहित्य तथा फारसी का प्रेमाख्यान साहित्य

पृष्ठ ३ से ३६ तक

[सूफी शब्द का विवेचन—सूफीमत का प्रारम्भिक इतिहास—भारतीय तथा अन्य प्रभाव—सनातन इस्लाम से समझौता—हुज्वेरी का दृष्टिकोण—अलगजाली का समन्वयवाद—अलगजाली का प्रभाव—दर्शन की दो विभिन्न धाराये—इब्नुल अरबी के मत की समीक्षा—भारत में सूफीमत का प्रवेश—चिश्तिया सम्प्रदाय—चिश्तिया की दो अन्य शाखाये—सुहरवदिया सम्प्रदाय—कादरिया और नक्शवदिया—मेहदवी और अन्य सम्प्रदाय—भारत में फारसी साहित्य के केन्द्र—सूफी प्रेम दर्शन—प्रेम का स्वरूप—प्रेम और सौन्दर्य—प्रेम के लक्षण—प्रेम और मिलन—प्रेममार्ग की कठिनाइयाँ—समदृष्टि—गुरु का महत्त्व—फारसी साहित्य में प्रेम का स्वरूप—मजाज और हकीकत—इब्नुल अरबी का पृथक दृष्टिकोण—प्रेम के सम्बन्ध में जामी का दृष्टिकोण—रूमी की मूल भावधारा—इब्नुल अरबी की सासारिक नायिका—नारी और ईश्वरीय प्रेम में अभेद—इब्नुल अरबी का प्रभाव—अलगजाली की प्रेम साधना—युसुफ जुलेखा की कथा का महत्त्व—सनाई और कादिर जिलानी—प्रेम का मासल चित्रण—फारसी के सूफी प्रेमाख्यान—निजामी की मसनवियाँ—खुसरो-शीरी का स्रोत—खुसरो-शीरी का कथानक—दो प्रकार के प्रेमी—खुसरो-शीरी-एक आलोचना—निजामीकृत लैला-मजनू का कथानक—सूफी-विचारधारा का प्रौढ काव्य—लैला मजनू की समीक्षा—मजनू की एकनिष्ठा—निजामी द्वारा अशरीरी प्रेम का चित्रण—दोनों मसनवियों की तुलना—भारतीय कवि अमीर खुसरो के प्रेरणा-स्रोत निजामी—हिन्दी के प्रेमाख्यानों से तुलना—निजामी और अमीर खुसरो की दृष्टियों में अन्तर—जामी का प्रेम सम्बन्धी दृष्टिकोण—युसुफ जुलेखा की विशेषताएँ—अमीर खुसरो की एक विशेषता—अमीर खुसरो का सम्भोग-चित्रण—फैजीकृत नल-दमन में सम्भोग-चित्रण]

अध्याय—२

भारतीय साहित्य में प्रेमाख्यान

पृष्ठ ३७ से ६१ तक

[दुष्यन्त और शकुंतला की कथा—अभिज्ञान शाकुंतल की कथा का सगठन—प्रेम चित्रण की विशेषता—कथा का मूल स्रोत महाभारत—अभिज्ञान शाकुंतल

और महाभारत की कथा की तुलना—कालिदास की विशेषताएँ—भागवत की कथा—नलदमयती की कथा—नैषधीय चरितम्—महाभारत और नैषध—कथा की तुलना—नैषध में सतीत्व की परीक्षा नहीं—नलदमयती कथा की विशेषताएँ—उपा-अनिरुद्ध की कथा—भागवत और विष्णु पुराण की कथा में अन्तर—माधवानल कामकदला की कथा—प्राकृत के प्रेमाख्यान—तरगवई—प्रेम की अमरता का प्रतिदान—कोऊहल की लीलावई—कथानक का संगठन—अलौकिक घटनाओं की बहुलता—कथा रूढ़ियाँ—मलयसुन्दरी कथा और उसकी विशेषताएँ—प्राकृत की जैन कथाओं की समीक्षा—अपभ्रंश के प्रेमाख्यान—भविस्यत् कहा का कथानक—कथा का लक्ष्य—णायकुमार चरित—कथा की विशेषताएँ—सुदसण चरित—करकडु चरित—काव्य की विशेषताएँ—जैन प्रेम कथाओं की समीक्षा—प्रेम का स्वाभाविक विकास नहीं—सदेशरामक]

अध्याय—३

सूफी प्रेमाख्यान साहित्य

पृष्ठ ६२ से ८७ तक

[चदायन का रचना काल तथा कवि का परिचय—चदायन का कथानक—मृगावती का रचना काल—कुतबन के गुरु—मृगावती का कथानक—मलिक मुहम्मद जायसी, परिचय—पद्मावत का कथानक—जायसी की अन्य कृति चित्ररेखा—चित्ररेखा का कथानक—चित्ररेखा की समीक्षा—मधुमालती का रचना काल तथा कवि का परिचय—मधुमालती का कथानक—चित्रावली का रचना काल, कवि का परिचय—चित्रावली का कथानक—ज्ञानदीप—रचना काल, कवि परिचय—ज्ञानदीप का कथानक—दक्खिनी के प्रेमाख्यान—कुतुब-मुस्तरी का रचना काल—कुतुबमुस्तरी का कथानक—सबरस का रचना काल—सबरस का कथानक—सैफुलमुलूक व वदीउल जमाल का रचना काल—कथानक—चदर बदन व महियार कथा का रचना काल—अन्य प्रेमाख्यान—]

अध्याय—४

असूफी प्रेमाख्यान साहित्य

पृष्ठ ८८ से ११७ तक

[ढोला मारू रा दूहा—रचना काल तथा रचयिता—ढोला मारू का कथानक—बीसलदेव रास—रचना काल तथा रचयिता—बीसलदेव रास का कथानक—सदय वत्स सावलिंगा—रचना काल और रचयिता—लखमसेन पद्मावती कथा—

रचना काल—लखमसेन पद्मावती कथा का कथानक—सत्यवती कथा—रचना काल और रचयिता—सत्यवती कथा का कथानक—छिताई वार्ता—रचना काल तथा रचयिता—छिताई वार्ता का कथानक—मैनासत—रचना काल तथा रचयिता—मैनासत का कथानक—नलदमयती कथा—रचना काल तथा रचयिता—नलदमन—रचना काल तथा रचयिता—माधवानल कामकदला की कथाये—रचना काल और रचयिता—माधवानल कामकदला के कथानक—मधुमालती का कथानक—प्रेम विलास प्रेमलता—रचना काल, रचयिता—रूपमजरी—उषा-अनिरुद्ध—रचना तथा रचयिता—बुद्धि रासौ—रचना काल तथा रचयिता—वेलिक्रिसन रुक्मणी री—रचना काल तथा रचयिता—रसरतन—रचना काल तथा रचयिता—रसरतन का कथानक—जान कवि की कृतिया—प्रेमप्रगास—रचना काल तथा रचयिता—प्रेमप्रगास का कथानक—पुहुपावती—रचना काल तथा रचयिता—पुहुपावती का कथानक—चन्द्र कुवर की बात—रचना काल तथा रचयिता]

अध्याय—५

प्रेमनिरूपण—तुलनात्मक अध्ययन

पृष्ठ ११८ से १६४ तक

[हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों में प्रेम का स्वरूप (अ)—रसूल, प्रेम और सृष्टि—परमात्मा और सृष्टि का सम्बन्ध—जायसी और शेखनबी का दृष्टिकोण—दक्खिनी कवियों का दृष्टिकोण—प्रेम का मूल कारण—प्रेम और सौन्दर्य—प्रेम मार्ग की कठिनाइया—प्रेम और विरह—प्रेम का लक्षण—दुख का प्रादुर्भाव—एकनिष्ठता—हृदय की पवित्रता—अहंकार का लोप—क्रोध और ईर्ष्या की समाप्ति—प्रेम की आध्यात्मिकता—प्रेम की आध्यात्मिक मजिले—आध्यात्मिक यात्रा की चार मजिले—नासूत, मलकूत, जबरूत, लाहूत—मृगावती की आध्यात्मिक मजिले—पद्मावती की मजिले—गुरु का स्थान—प्रेम निरूपण की विभिन्न दृष्टिया—असूफी प्रेमाख्यानों में प्रेम का स्वरूप (ब)—दाम्पत्यपरक प्रेमाख्यान में प्रेम—ढोला मारू के प्रेम की समीक्षा—बीसल-देवरास—लखमसेन पद्मावती कथा—कामपरक प्रेमाख्यान—मधुमालती—रसरतन—सारगासदावूज (सदयवत्स सावलिगा कथा)—सतपरक प्रेमाख्यान—मैनासत—नलदमन—अध्यात्मपरक प्रेमाख्यान—रूपमजरी—वेलिक्रिसन रुक्मणी री—पुहुपावती—प्रेम प्रगास—तुलनात्मक अध्ययन (स)—असूफी प्रेमाख्यानों में स्त्रियों के प्रेम में तीव्रता—सूफी प्रेमाख्यान—असूफी नायिकाओं में विरह की तीव्रता—सूफी प्रेमाख्यानों में विरह के चित्रण का विस्तार—असूफी प्रेमाख्यानों में सभोग का चित्रण—संस्कृत काव्यों में सभोग चित्रण—ईरान

के सूफी प्रेमाख्यानों में सभोग के चित्रण का अभाव—असूफी काव्यों में सतीत्व का महत्व—कठिनाइयों का चित्रण—प्रेमनिरूपण में कुछ समानताएँ]

अध्याय—६

सूफी तथा असूफी कथानकों का सगठन—तुलनात्मक अध्ययन
पृष्ठ १६५ से १९६ तक

[प्रेम का उदय—प्रेम का विकास—प्रेमास्पद की प्राप्ति के लिये प्रयत्न—नखशिख वर्णन क्यों? कथानकों में कठिनाइयों के चित्रण—कथानक की पूर्णता—पद्मावत तथा मृगावती के कथानक—कथानक रुढ़िया—असूफी प्रेमाख्यानों का कथानक सगठन (ब)—दाम्पत्य परक प्रेमाख्यान—बीसलदेवरास का कथा सगठन—लखमसेन पद्मावती का कथानक सगठन—प्रेमपरक प्रेमाख्यानों का कथा सगठन—चतुर्भुजदास कृत मधुमालती—रसरतन का कथा सगठन—सदयवत्स सावलिगा का कथा सगठन—सतपरक प्रेमाख्यान—मैनासत का कथा सगठन—अध्यात्मपरक प्रेमाख्यान—वेलिक्रिसन रुकमणी री—असूफी प्रेमाख्यानों की कथा रुढ़िया—कथानक सगठन—तुलनात्मक (स)—सूरदास कृत नलदमन—

अध्याय—७

प्रेमाख्यानों का शील निरूपण—तुलनात्मक अध्ययन

पृष्ठ १९७ से २२६ तक

(अ) शीलनिरूपण—सूफी प्रेमाख्यान—फारसी काव्यों के नायकों से तुलना—नायकों में सौंदर्य के प्रति आकर्षण—अन्य विशेषताएँ—नायकों की अतिमानवीयता—ईश्वरीय दृष्टि—प्रेयसि में ईश्वरीय सत्ता का दर्शन—नायकों की विवाहिताओं में अरुचि—नायक और नायिका का सम्बन्ध—नायकों की प्रारम्भिक कठोरताएँ—नायकों की कठोरताओं के परिणाम—मधुमालती में कठोरता नहीं—चित्रावली के चरित्र की विशेषताएँ—नायिकाओं के चरित्र का एकागीपन—उपनायिकाएँ—मृगावती की उपनायिका रुकमिन-नागमती का स्वस्थ प्रणय—पद्मावती से भी सशक्त चरित्र—चित्रावली की कौलावती—खल चरित्र—सज्जन पात्र—ज्ञानदीप की सुरज्ञानी—अन्य पात्र—निष्कर्ष—(ब) शील-निरूपण—असूफी प्रेमाख्यान—ला ढोका चरित्र, ढोला की सवेदनाशीलता—माधवानल-कामकदला का माधव, छिंताई वार्ता का सौरसी—बीसलदेव के प्रेम का समुचित विकास नहीं—लखमसेन के चरित्र की विशेषताएँ—रसरतन का नायक, सोम—प्रेम प्रगास का मनमोहन—पुहुपावती का राजकुवर—रूपमजरी तथा

वेलिक्रिसन रुकमणी री के नायक—नायिकाएँ—मारवणी का प्रेम—कामकदला का उदात्त व्यक्तित्व—वेश्या को नायिका बनाने की परंपरा—छिताई का चरित्र—रूपमजरी का व्यक्तित्व—रुकमणी का व्यक्तित्व—फैजी और नरपति व्यास की दमयंती की तुलना—रसरतन की रम्भावती—(स) सूफी तथा असूफी प्रेमाख्यानों में शीलनिरूपण—तुलनात्मक—असूफी कवियों के नायकों में विविधता—सूफी नायक विधि के विधान से प्रशासित—असूफी नायकों की स्वतंत्र प्रवृत्ति—एक मौलिक अन्तर—सूफी तथा असूफी नायिकाओं की तुलना—फारसी तथा हिन्दी कवियों की नायिकाओं की तुलना—असूफी नायिकाओं में प्रेम की प्रखरता—नायिकाओं में समानता—उपनायिकाएँ—अन्य चरित्र]

अध्याय—८

प्रेमाख्यानों की प्रतीक योजना

पृष्ठ २२७ से २५१ तक

[(अ) सूफी प्रेमाख्यानों में प्रतीक योजना—फारसी कवियों की प्रतीक योजना—हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों के प्रतीक—नायक आत्मा का प्रतीक—जायसी की पद्मावती—मझन की मधुमालती—उसमान की चित्रावली—प्रतीकों की मूल भाव धारा—आध्यात्मिक यात्रा का प्रतीक—सूफी साधना में यात्रा का प्रतीक—फरीदुद्दीन द्वारा वर्णित सात मजिले—हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों में आध्यात्मिक यात्रा का प्रतीक—विभूति का उद्देश्य—कथा का उद्देश्य—सूफी साधना में गुदडी का प्रतीक—प्रेम पथ की कठिनाइयाँ—(ब) असूफी प्रेमाख्यानों में प्रतीक योजना—कामपरक प्रेमाख्यानों की प्रतीक योजना—चतुर्भुजदास कृत मधुमालती—रूपमजरी—वेलिक्रिसन रुकमणी री—प्रेम-प्रगास की प्रतीक योजना—पुहुपावती की प्रतीक योजना—(स) तुलनात्मक अध्ययन]

अध्याय—९

भाषा तथा शैली

पृष्ठ २५२ से २६९ तक

[(अ) सूफी काव्य के रूप, भाषा तथा शैली जामी का मत—फारसी, मसनवियों में प्रयुक्त छंद—मसनवी के सम्बन्ध में भ्रान्तियाँ—मसनवी की शुरुआत—हिन्दी के प्रेमाख्यान—दोहा चौपाई का मूल उद्गम—सूफियों द्वारा अवधी का प्रयोग क्यों?—खण्डो का विभाजन (ब) असूफी काव्य रूप, भाषा

तथा शैली—स्वतंत्र शैली के प्रेमाख्यान—बीसलदेवरास-लखमसेन पद्मावती—
माधवानल कामकदला प्रबोध—मधुमालती—सदयवत्स सार्वलिगा—छिताई वार्ता
—मैनासत—रूपमजरी—वेलिकिसन रुक्मणी री—मसनवी शैली से प्रभावित
काव्य—जानकवि की रचनाएँ, सूफी प्रेमाख्यानों की शैली से प्रभावित काव्य—
नलदमन—प्रेम प्रगास—पुहुपावती (म) गुलनात्मक अध्ययन]

अध्याय—१०

उपसंहार

पृष्ठ २७० से २७२ तक

मध्ययुगीन प्रेमाख्यान

अध्याय—१

सूफीमत, साहित्य तथा फारसी का प्रेमाख्यान साहित्य

[इस अध्ययन में सूफीमत का उदय, विकास और उस पर पड़ने वाले प्रभावों का परिचय कराते हुए यह स्पष्ट किया गया है कि हुज्वेरी, अलगजाली आदि विचारकों ने किस प्रकार सनातन पंथी या कट्टर इस्लाम तथा सूफीमत में समझौते का प्रयास किया। इसमें भारत के सूफीमत का इतिहास भी संक्षेप में दे दिया गया है। तत्पश्चात् सूफी साहित्य में निरूपित प्रेम के स्वरूप और उसकी विशेषताओं का उल्लेख किया गया है। इसी अध्याय में फारसी प्रेमाख्यानों का भी अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। निजामीकृत 'लैला-मजनू' तथा खुसरो शीरी, अमीर खुसरो कृत 'मजनू लैला' तथा शीरी खुसरो, एवं जामीकृत 'यसुफ जुलेखा' का विश्लेषण करते हुए यह दिखलाया गया है कि इन प्रेमाख्यानों की कौन-कौन-सी प्रवृत्तियाँ हिन्दी प्रेमाख्यानों में पल्लवित हुई हैं और भारत में उनमें कौन-सी प्रवृत्तियाँ नई विकसित हो गई हैं। फारसी प्रेमाख्यानों में निजामी का अध्ययन विस्तार से किया गया है, क्योंकि वह सम्पूर्ण फारसी प्रेमाख्यान साहित्य के प्रेरणा स्रोत रहे हैं। अमीर खुसरो तथा जामी सब ने उनके पद-चिन्हों का अनुसरण किया है।]

इस अध्याय में दिखलाया गया है कि निजामी और जामी की मसनवियों में संभोग के चित्रण नहीं पाये जाते जब कि हिन्दी के प्रेमाख्यानों में इसको विस्तार दिया गया है। भारत के फारसी के सूफी कवि अमीर खुसरो में सम्भवतः सबसे पहले भारतीय प्रभाव के कारण संभोग का चित्रण प्रारम्भ हुआ। अकबर काल के कवि फाँजीकृत 'नलदमन' में भी यह बात पाई जाती है।]

सूफीमत के उद्भव और विकास के सम्बन्ध में पाश्चात्य विद्वानों में से त्राउन,^१ निकलसन,^२ मारगुलियथ,^३ आरबेरी^४ मारगरेट स्मिथ,^५ तथा गिब्स,^६

१. ए लिटरेरी हिस्ट्री आफ परशिया भाग १, २

२. मिस्टिक्स आफ इस्लाम, स्टडीज इन इस्लामिक मिस्टिसिज्म, ए लिटरेरी हिस्ट्री आफ अरब्स

३. मोहम्मडनिज्म

४. सूफिज्म

५. अलगजाली दी मिस्टिक राबिया दी मिस्टिक

६. मोहम्मडनिज्म—ए हिस्टारिकल सर्वे

आदि ने विस्तार से विचार किया है। उनके अध्ययनों का उपयोग करते हुए हिन्दी में स्वर्गीय चन्द्रबली पाडेय^१ डा० कमल कुलश्रेष्ठ,^२ पंडित परशुराम चतुर्वेदी,^३ श्रीमती सरला गुल,^४ श्री रामपूजन तिवारी,^५ एवं श्री विमल कुमार जैन^६ ने इस विषय का विस्तृत निरूपण किया है। अतः हम यहाँ विषय की पुनरावृत्ति नहीं करेंगे और अपने विषय के विवेचन की पृष्ठ-भूमि के रूप में सूफी मत के इतिहास की कुछ विशिष्ट धाराओं के संकेत मात्र में मनोप करेंगे।

सूफी शब्द का विवेचन

सूफी शब्द को लेकर बहुत पहले से विवाद चला आ रहा है। 'अलबरूनी' ने (जन्मकाल १७३ ई०) भी सूफी शब्द पर विचार किया है। 'सूफ' (ऊन के अर्थ में) शब्द से 'सूफी' शब्द बना, यह मान्यता उसके समय में भी थी। पर उमने यह मत प्रकट किया है कि उच्चारण में विकृति के कारण 'सूफी' शब्द की व्युत्पत्ति 'सूफ' से की जाने लगी।^७ अलबरूनी का कथन है कि उसके ख्याल में इसका अर्थ वह युवक है जो 'साफी' (पवित्र) है। यह साफी ही उसके अनुसार सूफी हो गया है—अर्थात् "विचारको का दल"^८ आधुनिक काल के विद्वानों ने, जिनमें ब्राउन, आरबेरी, तथा मीर वलीउद्दीन प्रमुख हैं 'सूफ' से ही सूफी की व्युत्पत्ति माना है। ब्राउन महोदय का कथन है कि "यह बिल्कुल निश्चित है कि सूफी शब्द की व्युत्पत्ति 'सूफ' (ऊन) में हुई। फारसी में रहस्यवादी साधकों को 'पश्मीना-पोश' (ऊन धारण करने वाला) कहा गया है, इसमें भी इस मत की पुष्टि होती है।"^९ प्रारम्भिक काल के सूफी ऊन धारण करते थे। इसलिए आधुनिक विद्वानों के मत को समर्थन मिल जाता है।

सूफीमत का प्रारम्भिक इतिहास

सूफीमत का इतिहास तब से प्रारम्भ होता है जब मुहम्मद साहब मक्का से मदीना गये थे।^{१०} अतः स्थूल रूप से यह कहा जा सकता है कि सूफी

१. तसव्वुफ अथवा सूफीमत
२. हिन्दी प्रेमाख्यानक काव्य
३. सूफी काव्य संग्रह
४. जायसी के परवर्ती सूफी कवि और काव्य
५. सूफीमत साधना और साहित्य
६. सूफीमत और हिन्दी साहित्य
७. अलबरूनीज इंडिया, अनुवादक सचाऊ, पृष्ठ ३३
८. वही — पृष्ठ ३३
९. ए लिटरेरी हिस्ट्री आफ परशिया, भाग १ पृष्ठ ४१७
१०. मोहम्मदनिज्म, एच० ए० आर० गिबब, पृष्ठ १००, १०१

मत का इतिहास ६२३ ई० के लगभग प्रारम्भ होता है। प्रारम्भ में सूफी मत में दर्शन का प्रवेश नहीं था। इस्लाम एक प्रवृत्ति मूलक धर्म था। पहली बार इसमें कतिपय ऐसे व्यक्ति सामने आये जिनमें भक्ति का सन्निवेश हुआ। आत्मा का शुद्धीकरण प्रारम्भ हुआ। इन व्यक्तियों में बसरा के अलहसन का नाम उल्लेखनीय है जिनका जीवनकाल ६४३ से ७२८ ई० ठहराया गया है। इस युग के अन्य सूफी इब्राहीम बिन अधम, (मृ० ७८३ ई०) अयाज (मृ० ८०१ ई०) राबिया (८०१ ई०) आदि हैं। राबिया बसरा की रहने वाली थी। राबिया में सर्वप्रथम प्रेम-दर्शन का उदात्त और प्रखर रूप सामने आता है। एक स्थान पर वह कहती है “खुदा के प्रेम ने मुझे इतना अभिभूत कर दिया है कि मेरे हृदय में अन्य किसी के प्रति न तो प्रेम शेष रहा, न घृणा शेष रही।”

भारतीय तथा अन्य प्रभाव

सूफीमत पर इसी समय ईसाइयत, नव अफलातूनीमत, प्लेटिनस, तथा भारतीय वेदान्त और बौद्ध दर्शन के प्रभाव पड़ने लगे। पर इस मत में एक नवीन मोड़ उस समय आया जब कि जुनद शिबली और मसूर हल्लाज ने गैर इस्लामी विचारों को व्यक्त किया। मसूर हल्लाज भारत आये थे^१ और गुजरात में पर्यटन किया था।^२ मसूर के ‘अन-अल्-हक’ (मैं ही सत्य हूँ) कथन ने उन लोगों को क्रुद्ध कर दिया जो कट्टर इस्लाम के हिमायती थे। ‘कुरान शरीफ’ के ‘सूरे इक्वास’ में खुदा के सम्बन्ध में यह बताया गया है कि अल्लाह एक है। अल्लाह बेपरवाह है। न उससे कोई पैदा हुआ, न वह किसी से पैदा हुआ और न उसकी कोई समता का है।^३ मसूर हल्लाज ने अपने को ही सत्य कहा। इसे कट्टर उल्मा सह नहीं सके और सन् ९२२ ईस्वी में उनका कत्ल कर दिया गया। हल्लाज पर वेदान्त का प्रभाव दिखाई पड़ता है। लगता है उन्होंने भारत में आकर वेदान्त का अध्ययन किया और यहाँ से जाकर ‘अनअल्हक’ का संदेश दिया जो वेदान्त का ‘अहम् ब्रह्मास्मि’ ही है।^४

सनातन इस्लाम से समझौता

मसूर हल्लाज के कत्ल के बाद उभरते हुए सूफी मतवाद को एक जबरदस्त धक्का लगा। कट्टर उल्मा की बादशाही के यहाँ पहुँच थी, उनके साथ कुरान का शक्तिशाली आधार था और सूफीमत का कोई सुसम्बद्ध दर्शन अभी नहीं बन सका था। इसलिए अपने अस्तित्व की

१. ए लिटरेरी हिस्ट्री आफ परशिया, ब्राउन, पृष्ठ ४३१.

२. आउट लाइन आफ इस्लामिक कल्चर, शुस्त्री, पृष्ठ ३५२ (१९५४)

३. तर्जुमा कुरानशरीफ—श्री अहमद बशीर पृष्ठ ६०७

४. अमृत बाजार पत्रिका, पूजा नंबर १९५७ में प्रकाशित

डा० सुनीति कुमार चटर्जी का लेख, इंडिया एंड दी अरब वर्ल्ड, पृष्ठ १८.

रक्षा के लिए तृतीय युग के सूफियो को दर्शन का सबल आधार तैयार करना पड़ा। और इस कारण यह युग सूफीमत के इतिहास में बड़ा महत्वपूर्ण है। इस युग में सूफीमत ने सनातन इस्लाम से समझौता करना भी प्रारम्भ किया। इसी युग में अबूदकर अल् कलाबाधी ने सन् ९९५ में 'किताबुल तारूफ मजहबे अहले तमक्बुफ' की रचना की। कलाबाधी की इस पुस्तक को कट्टर इस्लाम ने भी मान्यता दी।

हुज्वेरी का दृष्टिकोण

इस युग के दूसरे विचारक और साधक हुज्वेरी हैं जिन्होंने 'कश्फुल-महज्जब' का प्रणयन किया। कश्फुल महज्जब में जहाँ सूफी सिद्धान्तों का प्रतिपादन हुआ है वहीं एक महत्वपूर्ण सूचना यह भी दी गयी है कि उस समय तक सूफियो के १२ सम्प्रदाय बन चुके थे। हुज्वेरी ने प्रत्येक के सिद्धान्तों पर भी प्रकाश डाला है।^१ श्री निकलसन का मत है कि कश्फुल-महज्जब के लेखक ने अधिकतर मौखिक परम्पराओं से प्राप्त सामग्री का उपयोग किया है।^२ उन्होंने अलसिराज की किताबुल लूमा का भी मदर्म दिया है। अपने सामामयिक कुशैरी की 'रिसाला' का भी उद्धरण हुज्वेरी ने दिया है इसमें ज्ञात होता है कि वह कुशैरी के सम्पर्क में आये होंगे।^३ हुज्वेरी की मृत्यु १०९२ ई० में हुई। उनकी कब्र लाहौर में वर्तमान है। उनका 'कश्फुल-महज्जब' फारसी में लिखा गया सूफी सिद्धान्त का प्रथम ग्रंथ है।

अलगजाली का समन्वयवाद

हुज्वेरी के बाद अलगजाली (मृ० ११११ ई०) हुए जिनके प्रयास में कट्टर इस्लाम और सूफीमत का विरोध जाता रहा। गजाली खुरगसान में उत्पन्न हुए थे। वह सत के अतिरिक्त दार्शनिक भी थे। उन्होंने कुरान का गहरा अध्ययन किया था और साथ ही अलकिदी की रचनाओं का भी अध्ययन किया था। अलकिदी एक अरब दार्शनिक थे जिन्होंने प्लेटिनस तथा अफलातूनी मत के ग्रंथों का अरबी में अनुवाद किया था।^४ अलगजाली यूनान के दार्शनिकों का भी अध्ययन करते रहे पर उनकी मुख्य विचारधारा पर कुरान तथा पूर्ववर्ती सूफी हसन अलबसरी (७२८ ई०), राबिया तथा जुनैद आदि के मतों का प्रभाव है। हुज्वेरी के 'कश्फुल-महज्जब' का भी गजाली ने अध्ययन किया था।^५

१. कश्फुल-महज्जब—निकलसन, अध्याय १४. ल्युजक एंड कम्पनी लंदन, १९११.

२. वही—भूमिका, पृष्ठ २३.

३. वही—भूमिका, पृष्ठ २३

४. अलगजाली दी मिस्टिफ, पृष्ठ १०९

५. वही—अध्याय ८

अलगजाली का प्रभाव

अलगजाली के 'अहियाउल अलूम' को दूसरा कुरान कहा जाता है। अलगजाली का प्रभाव उनके सम-सामयिकों के अतिरिक्त बाद के विचारकों पर भी पड़ा। अब्दुल कादिर जिलानी उनसे विशेष रूप से प्रभावित हुए। सूफियों के कादरिया सम्प्रदाय ने सदैव अलगजाली से प्रेरणा ली। अलगजाली के बाद सूफीमत को इस्लाम में पूर्णतया मान्यता मिल गयी। उन्हें "हुज्जतुल-इस्लाम" (इस्लाम के प्रमाण) की सज्ञा दी गयी।^१ अलगजाली के लिए खुदा कारण है। अनन्त ज्ञान का स्रोत है। परम सौंदर्य है। अनावृत्त ज्योति है। एक अंतिम सत्य है। अलगजाली ने सगीत को भी महत्व दिया और उसे अनन्त तक जाने का द्वार कहा।^२

दर्शन की दो विभिन्न धाराएँ

अब सूफी दर्शन में दो प्रकार की धाराएँ दिखाई पड़ने लगती हैं। एक धारा मसूर हल्लाज और उनके अनुयाइयों की है दूसरी उन दार्शनिकों की है जिनका दृष्टिकोण समझौतावादी है। प्रथम वर्ग के दार्शनिकों की दृष्टि उदार है। दूसरे वर्ग के दार्शनिक कुरान से कहीं भी प्रतिकूल जानें नहीं प्रतीत होते।

इब्नुल अरबी के मत की समीक्षा

इब्नुल अरबी (मृत्यु १२४०) प्रथम प्रकार के उदार और प्रभावशाली दार्शनिक है जिनका दृष्टिकोण एकेश्वरवाद से किंचित भिन्न और भारतीय वेदान्त के अधिक समीप है। कुरान जहाँ पर यह कहता है कि ईश्वर केवल एक है, वहाँ इब्नुल अरबी कहते हैं "केवल ईश्वर है और कुछ नहीं"। कुरान के समझौता से चलने वाले सूफी कहते हैं। ईश्वर एक है, निर्माता है, स्वामी है, पूज्य है। हम निर्मित हैं, बदे हैं, पूजा करने वाले हैं, गुलाम हैं। इब्नुल अरबी कहते हैं कि ईश्वर के अतिरिक्त कुछ नहीं है। यह विचारधारा वेदान्त के दर्शन के करीब है जिसमें "इद खलु ब्रह्म" कहा गया है। इब्नुल अरबी भारतीय दर्शन से परिचित थे। उन्होंने एक योग के ग्रंथ 'अमृत-कुंड' का अरबी अनुवाद कराने में दमिश्क के एक सूफी की सहायता पहुँचायी थी।^३ इब्नुल अरबी के सिद्धान्तों के अनकूल ही मञ्जन ने 'मधुमालती' की रचना की है। मञ्जन के गुरु शैख महम्मद गौस थे। कहा जाता है कि उन्होंने भी 'अमृत कुंड' का अनुवाद किया था। अमृत-कुंड का कोई अरबी अनुवाद उस समय तक प्रचलित

१. वेदान्त एंड सूज़िज़्म, रमा चौधरी, पृष्ठ ७.

२. अलगजाली दी मिस्टिक, देखिए अध्याय ६.

३. इंडिया एंड दी अरब वर्ल्ड—डा० सुनीतिकुमार चटर्जी
अमृत बाजार पत्रिका, पूजा तंबर, १९५७.

था।^१ 'अमृत-कुंड' के अरबी अनुवाद का यदि अध्ययन किया जाय तो सम्भव है सूफीमत पर भारतीय विचारधारा के प्रभाव की विस्तृत जानकारी हो। अकबर के समय तक भारत के सूफियों का एक वर्ग इब्नुल अरबी से प्रभावित रहा होगा क्योंकि मुजद्दीद अलफमानि नामक एक तत्कालीन दार्शनिक ने अरबी की कठु आलोचना की है और तौहीद की मान्यता को श्रेष्ठ ठहराया है।^२ यदि इब्नुल अरबी का प्रभाव यहाँ तीव्र न होता तो अलमुजद्दीद जैसे दार्शनिक को अरबी के मिद्दान्त के विरोध की आवश्यकता न होती। इस दृष्टि में अरबी तथा अन्य भारतीय सूफियों के अध्ययन की आवश्यकता बनी हुई है।

१३ वीं शताब्दी में सूफीमत को साहित्य में अभिव्यक्ति देने वाले अनेक कवि हुए जिनमें सनाई, फरीदुद्दीन अत्तार, जलालुद्दीन रूमी तथा शेखमादी अग्रणी हैं। इन कवियों का मुस्लिम विचारधारा पर गहरा प्रभाव पड़ा। फरीदुद्दीन अत्तार ११९९ ई० में निशापुर में पैदा हुए थे। असफारनामा, 'इगहीनामा', आदि उनकी प्रख्यात रचनाएँ हैं। हाफिज ने ईश्वरीय अनुभूति को प्रकट करने के लिए सासारिक प्रेम की भाषा अपनायी है। रूमी तथा शेखमादी ने भी ऐसा ही किया है। निजामी, अमीर खुसरो तथा जामी अन्य कवि हैं जिन्होंने बड़ी-बड़ी मसनवियाँ लिखी हैं जिन पर आगे विस्तार से विचार किया गया है। फारसी के इन कवियों का भारत के सूफी साहित्य पर भी प्रभाव पड़ा है।

भारत में सूफीमत का प्रवेश

[भारत के सूफी मत के प्रचार और प्रसार के सम्बन्ध में जान० ए० सुभान,^३ यूसुफ हुसेन,^४ तथा खालिक अहमद निजामी^५ ने विस्तार में लिखा है। भारत में सूफीमत का प्रवेश हुज्वेरी के आगमन के साथ हुआ। वह अफगानिस्तान के गजनी के रहने वाले थे। उन्होंने तुर्किस्तान तथा सीरिया की यात्रा की, अन्त में आकर वह लाहौर में रहने लगे। यही उनकी मृत्यु १०२६ ईस्वी में हुई। पर सूफीमत का भारत में क्रमबद्ध इतिहास उस समय में प्रारम्भ होता है जब यहाँ ११९० ई० में ख्वाजा मुईनुद्दीन चिश्ती का आगमन हुआ। ख्वाजा मुईनुद्दीन चिश्ती कुछ दिनों तक लाहौर में रह कर दिल्ली चले आये। दिल्ली में वह अजमेर आये। उन दिनों यहाँ पृथ्वीराज राज्य कर रहे थे। ख्वाजा मुईनुद्दीन चिश्ती का भारतीय जनजीवन पर इतना प्रभाव पड़ रहा था कि अजमेर के ब्राह्मण पुरोहितों ने पृथ्वीराज से शिकायत की कि ख्वाजा को निष्कासित कर दिया जाय क्योंकि उनका प्रभाव समाज के निम्न वर्ग के लोगों पर तेजी से बढ़ रहा है। राजा

१. हक़ायक हिन्दी, अनुवादक, अतहर अब्बास रिजवी, पृष्ठ १८.

२. कनसेप्शन आफ तौहीद, लेखक बुरहान अहमद फारूकी

३. सूफिज्म, इट्स सेंट्स एंड इमाइन्स, जान ए० सुभान।

४. गिल्मपसेज आफ मेडीवल इंडियन कल्चर—श्री यूसुफ हुसेन

५. तारीखे मशायखे चिश्त—खालिक अहमद निजामी

ने पुजारियों के नेता रामदेव को इस कार्य के लिए भेजा। किंवदन्ती है कि रामदेव स्वयं खाजा का शिष्य हो गया।^१ वह शिष्य हुआ हो या न हुआ हो पर यह बात तो स्पष्ट है कि खाजा मुईनुद्दीन चिश्ती का प्रभाव निम्न वर्ग के लोगों पर तेजी से बढ़ रहा था। वह अजमेर में ही १२३५ ई० में मरे।

चिश्तिया सम्प्रदाय

भारत में चिश्तिया सम्प्रदाय का इतिहास खाजा मुईनुद्दीन चिश्ती से ही प्रारम्भ होता है। इस सम्प्रदाय में दूसरे सत खाजा बख्तियार काकी हुए। खाजा बख्तियार काकी खाजा साहब के साथ ही बगदाद से भारत आये थे। रास्ते में वह कुछ दिनों तक मुलतान में रुके थे फिर दिल्ली चले आये थे। दिल्ली में इल्तुतमीश ने उनका भव्य स्वागत किया और उनसे अपने निवास के समीप ही रहने का प्रस्ताव रखा था जिसे उन्होंने स्पष्ट रूप से अस्वीकार कर दिया था।^२ खाजा मुईनुद्दीन चिश्ती, कुतुबुद्दीन बख्तियार काकी को अजमेर ले गये। कहते हैं कि इल्तुतमीश भी उनके साथ गया और अनुनय विनय करके उन्हें पुनः दिल्ली वापस लाया।^३ वह शेख अली सिजिस्तानी के खानकाह में 'हाल' की स्थिति में मरे, जहाँ कुछ गाने वाले गा रहे थे

कुस्तगाने खजरे तसलीम रा।

हरजमा अज गैब जाने दिगर अस्त।।^४

[अर्थात् रजा (भगवान की आज्ञा) और तसलीम (स्वीकृति) के खजर से हुए शहीदों को हर वक्त गैब (अवकाश) से जीवन मिलता रहता है।]

खाजा कुतुबुद्दीन बख्तियार काकी के ही शिष्य बाबा फरीद हुए जिन्होंने अजोधन (पंजाब) में अपना खानकाह बनाया। यहाँ उनके शिष्यों में खाजा निजामुद्दीन औलिया, बदुद्दीन इशाक,^५ है^६ जमालुद्दीन, अली अहमद साबिर, शेख आरिफ थे। वह १२६५ ई० में वर्ष की आयु में मरे।

चिश्तिया की दो अन्य शाखाएँ

खाजा निजामुद्दीन औलिया ने औलिया नामक एक स्वतंत्र सम्प्रदाय बनाया जिसका केंद्र बदायूँ बना। शेख अलाउल अली अहमद साबिर ने चिश्तिया सम्प्रदाय में साबिरी नामक एक नई शाखा स्थापित की। साबिरी शाखा का प्रचार उस समय अधिक हुआ जब सन् १४३३ ईस्वी में शेख अहमद हक ने बाराबकी जिले के रुदौली में अपना केंद्र बनाया।

अमीर खुसरो खाजा निजामुद्दीन औलिया के ही शिष्य थे। वह एक उच्च

१. गिल्मपसेज आफ मेडीवल इंडियन कल्चर, पृष्ठ ३७

२. लाइफ एंड टाइम्स आफ शेख फरीदुद्दीन गजेशकर—पृष्ठ २०,
खालिक अहमद निजामी

३. लाइफ एंड टाइम्स आफ शेख फरीदुद्दीन गजेशकर—पृष्ठ २०.

४. मेडीवल इंडियन कल्चर—पृष्ठ ३८.

कोटि के फारसी के कवि थे। उनका प्रभाव हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानो पर भी पड़ा। मलिक मुहम्मद जायसी की एक गुरु परम्परा चिश्तिया सम्प्रदाय की है जिसमें सैयद अशरफ जहाँगीर का नाम जायसी ने बड़े आदर के साथ लिया है। उसमान के गुरु भी चिश्ती थे। अकबर के समय में शेख सलीम चिश्ती इस सम्प्रदाय में थे। अकबर उन पर बड़ी श्रद्धा रखता था।

सुहरवर्दिया सम्प्रदाय

भारत में सुहरवर्दिया सम्प्रदाय का प्रचार भी काफी हुआ। 'आवारिफुल मरिफ' के लेखक तथा सुप्रसिद्ध सत शेख शहाबुद्दीन सुहरवर्दी ने अपने दो शिष्यों शेख हमीदुद्दीन नागौरी तथा शेख बहाउद्दीन जकारिया को भारत भेजा। नागौरी की दो पुस्तकें विख्यात हैं 'लवाह' तथा 'तवाल्लिउश गम्स'। नागौरी सगीत के प्रेमी थे और वह कभी-कभी बख्तियार काकी के साथ समा में भाग लेते थे।^१

शेख बहाउद्दीन जकारिया इस सम्प्रदाय के दूसरे सत हैं जिनका चिश्ती सम्प्रदाय से मेल था। बाबा फरीद से इनकी घनिष्ट मैत्री थी। फारसी का सुप्रसिद्ध कवि इराकी इनका शिष्य था। इस परम्परा में आगे चलकर इनके पुत्र शेख सद्दुद्दीन, फिर शेख रुकुनुद्दीन खलीफा हुए। उन्होंने सैयद जलालुद्दीन बुखारी को खलीफा बनाया। सुल्तान मुहम्मद तुगलक ने उन्हें शेखुल इस्लाम बनाया पर वह उसे छोड़ कर हज करने चले गये। फीरोजशाह तुगलक भी सैयद जलालुद्दीन बुखारी को श्रद्धा की दृष्टि से देखता था। सुहरवर्दिया की दो और शाखाएँ बाद में हो गयीं। सुहरवर्दिया सम्प्रदाय की एक अन्य शाखा फिरदौसिया भी हुई। इसमें शेख शफ़ुद्दीन याहय्युसमानरी हुए। फीरोजशाह तुगलक उनका भक्त था। वे सन् १३८० में मरे।^२ गावती के रचयिता कुतुबन सुहरवर्दिया सम्प्रदाय से सम्बद्ध थे।

कादरिया और नकशवर्दिया

कादरिया और नकशवर्दिया सम्प्रदाय का प्रचार इस देश में १६ वीं शताब्दी के अन्त में हुआ। आलोच्यकाल का कोई सूफी कवि इन सम्प्रदायों से किसी प्रकार सम्बद्ध नहीं प्रतीत होता।

मेहदवी तथा अन्य सम्प्रदाय

आलोच्य काल में 'मेहदवी' सूफियों की एक शाखा का उदय हुआ इसके प्रवर्तक थे मीर सैयद मुहम्मद जौनपुरी।^३ उन्होंने अपने को मेहदी घोषित किया। कालपी के शेख बुरहान इन्ही की परम्परा में थे। जायसी उनके शिष्य थे।

१. मेडीवल इंडियन कल्चर—पृष्ठ ४७.

२. विस्तृत अध्ययन के लिए देखिये (१) ए सोशल हिस्ट्री आफ इस्लामिक इंडिया—डा० मोहम्मद यासिन, पृष्ठ १३३ से १४०

इसी काल में शक्तारी सम्प्रदाय का भी जन्म हुआ। इसके प्रवर्तक शेख अब्दुला शक्तारी थे। शेख मुहम्मद गौस इसी सम्प्रदाय में हुए।^१ मश्न के ये गुरु थे।

भारत में फारसी साहित्य के केन्द्र

आलोच्य काल में दिल्ली, मुलतान, डलमऊ, आगरा, जौनपुर फारसी साहित्य के अध्ययन के अच्छे केन्द्र थे जहाँ न केवल मुस्लिम धर्म और परम्परा का अध्ययन होता था बल्कि फारसी के सूफी कवियों का भी अध्ययन होता था।^२ फीरोजशाह तुगलक के समय में कई नये मदरसे कायम हुए। दिल्ली के अतिरिक्त उसने डलमऊ में भी एक बड़ा मदरसा कायम किया। शेरशाह के समय में जौनपुर भी एक बड़ा केन्द्र बन गया था। शेरशाह ने वहाँ रहकर स्वयं 'गुलिस्ता', 'बोस्ता', 'सिकदरनामा' आदि का अध्ययन किया था।^३ हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यान इन्हीं क्षेत्रों में लिखे गये। शिक्षा के इन केन्द्रों पर संस्कृत का भी अध्ययन होता था। मुसलमान शासक भी संस्कृत के अध्ययन में रुचि लेते थे। फीरोजशाह तुगलक, सिकदर लोदी, तथा अकबर के समय में संस्कृत के ग्रंथों का फारसी में अनुवाद हुआ। अकबर के समय में फैजी ने फारसी में नलदमन काव्य लिखा और उसमें नलदमयती की वह कथा ली जो महाभारत के वनपर्व में पायी जाती है।

सूफी प्रेम-दर्शन

सूफीमत की सम्पूर्ण साधना प्रेम पर आधारित है। सूफीमत का प्रतिपादन करने वाले ग्रंथों में प्रेम का स्वरूप स्पष्ट किया गया है। अबुल हसन अली हुज्वेरी ने अपने 'कश्फुल-महजूब' में कहा है—“वह शख्स जो कि मुहब्बत के वास्ता से मुस्सफा होता है, वह साफी है और जो शख्स दोस्त की मुहब्बत में गर्क हो, गैर दोस्त से बरी हो, वह सूफी होता है।”^४

प्रेम का स्वरूप

इससे स्पष्ट है कि सूफी वह है जो सदैव अपने प्रिय के प्रेम में डूबा रहता है। अतः यह विचार कर लेना आवश्यक है कि सूफियों के प्रेम का स्वरूप क्या है प्रेम के स्वरूप पर विचार करते हुए यह मत प्रकट किया गया है कि “प्रेम ज्ञान (मारिफ) की भाँति ईश्वरीय देन है। वह ऐसी वस्तु नहीं है जिसे प्राप्त

१. सूफिज्म—इट्स सेंट्स एंड इग्नान्स, पृष्ठ ३०६ से ३०९.

२. विस्तृत अध्ययन के लिए देखिए, (१) प्री मुगल परशियन इन हिन्दुस्तान, मुहम्मद अब्दुल गनी (२) प्रोमोशन आफ लर्निंग इन इंडिया ड्यूरिंग मोहम्मडन रूल, श्री नरेन्द्रनाथ लाँ (३) मेडीवल इंडिया कल्चर—यूसुफ हुसेन

३. शेरशाह—कानूनगो, पृष्ठ, ५, ६, ७.

४. कश्फुल महजूब (उर्दू तर्जुमा, लाहौर) हुज्वेरी—पृष्ठ ४१

क्रिया जा सके। यदि सम्पूर्ण ससार भी प्रेम को अर्जित करना चाहे तो वह सम्भव नहीं है। ईश्वर के प्रेमी वे हैं जिनसे ईश्वर स्वयं प्रेम करता है। मैं सोचता रहा कि ईश्वर से प्रेम करता हूँ। पर विचार करने पर यह भान हुआ कि, प्रेम जो मेरे ऊपर छाया हुआ है, उसका है।^१ ”

जुनैद ने कहा है “प्रिय की विशेषताओं में अपनी विशेषता को मिला देना प्रेम है। दूसरे शब्दों में कहा जा सकता है कि प्रेम की विशेषता यह होती है कि अपने निज के व्यक्तित्व को समान कर दिया जाय। यह आनन्द ऐसा है कि इस पर नियंत्रण नहीं किया जा सकता। यह ईश्वरीय कृपा है जो निरन्तर विनय करने रहने और आकाक्षा करते रहने से प्राप्त होती है।^२ ”

सूफी दार्शनिक अल्फराबी ने (९५० ई०) प्रेम को ही ईश्वर माना है और सृष्टि का कारण भी उन्होंने प्रेम को ही स्वीकार किया है। उनका मत है कि “भौतिक वस्तुओं तथा ज्ञान और बुद्धि से परे एक विशिष्ट वस्तु है जिसे प्रेम कहते हैं। प्रेम के सहारे इस सृष्टि में हर चीज, जिसमें व्यक्ति भी सम्मिलित है, अपनी समय पूर्णता पर पहुँच जाती है।^३ ”

सूफियों का कथन है कि ईश्वर ने अपना बोध कराने के लिए सृष्टि की रचना की। अपने मत को पुष्ट करने के लिए वे एक हदीस का हवाला देते हैं, “मे एक छिपा हुआ खजाना था। मेरी चाह थी कि मुझे सब लोग जाने। अतः मैंने मखलूक (सृष्टि) की रचना की।^४ ”

अल्फराबी ने भी इसे स्वीकार किया और कहा है कि “ईश्वर स्वयं प्रेम है। सृष्टि की रचना का कारण भी प्रेम ही है। प्रेम के सहारे सृष्टि की इकाइया प्रेम के महास्रोत में, जो पूर्ण सौंदर्य और सर्वोत्तम भी है, निमग्न हो जाने के लिए पूर्ण रूप से जुड़ी हुई है।^५ ”

सुप्रसिद्ध सूफी अजीज बिन मुहम्मद नफसी (१२६३ ई०) ने भी कुछ इसी प्रकार का मत प्रकट किया है। उनका यह भी कथन है—“आकर्षण ईश्वर का, जो व्यक्ति को अपनी ओर आकृष्ट करता है, कार्य है। जब तक व्यक्ति पर ईश्वर की कृपा नहीं होती और उसको अपनी ओर आकृष्ट नहीं कर लेता वह वैभव तथा गौरव में आसक्त रहता है। जब व्यक्ति इस ससार का

१. मिस्टिक्स आफ इस्लाम, निकलसन— पृष्ठ ११२.

२. वही— पृष्ठ ११२

३. आउट लाइन आफ इस्लामिक कल्चर, ए० एम० ए० शुस्त्री—
पृष्ठ—३११

४. कुंतो कंजन मखफियन फअह बबतो अन ओ रफा, फखलक़तुल खल्क ।

५. आउट लाइन आफ इस्लामिक कल्चर, ए० एम० ए० शुस्त्री—
पृष्ठ—३११.

आकर्षण एकदम छोड़ देता है तब वह ईश्वरोन्मुख हो जाता है और जब उसके हृदय में केवल मात्र ईश्वर शेष रहता है तब वह प्रेम में परिवर्तित हो जाता है।^१ ”

‘कश्फुल-महजूब’ ने हुज्वेरी ने कहा है “आपको जानना चाहिए कि प्रेम को दार्शनिकों ने तीन प्रकार से प्रयुक्त किया है। प्रथम यह प्रेमास्पद के लिए अविराम लालसा, झुकाव तथा आसक्ति के रूप में प्रयुक्त होता है, जिसका सम्बन्ध सासारिक वस्तुओं तथा प्राणियों और उनके आपसी प्रेम से होता है। पर उसे ईश्वरीय प्रेम नहीं कह सकते। ईश्वरीय प्रेम बहुत ऊँची चीज है। द्वितीय प्रकार के प्रेम का अर्थ ईश्वरीय-कृपा है, जो ईश्वर द्वारा किसी व्यक्ति को प्राप्त होती है। ऐसे व्यक्तियों को ईश्वर पूर्ण साधुता प्रदान करता है और अपनी अपूर्व कृपा से उसे विशिष्ट बना देता है। तृतीय प्रकार का प्रेम वह होता है जिसमें ईश्वर व्यक्ति को अच्छे कार्यों के लिए सद्गुण प्रदान करता है।^२ ”

प्रेम के स्वरूप को अधिक स्पष्ट करते हुए हुज्वेरी ने कहा है कि “ईश्वर के प्रति मानव का प्रेम वह गुण है जो केवल उन पवित्र व्यक्तियों में श्रद्धा और गरिमा के रूप में प्रकट होता है जिनकी ईश्वर में आस्था है, इसलिए कि वह अपने प्रिय को सतुष्ट कर सकें और उसके दर्शन के लिए विकल हो उठें। उसके अतिरिक्त और किसी चीज में उनके मन न रमे। ऐसा व्यक्ति उसके स्मरण में लगा रहता है और किसी अन्य को स्मरण नहीं करता।^३ ”

प्रेम और सौंदर्य

अल गजाली ने कहा है “सौंदर्य वह है जो वास्तव में प्रेम को जन्म देता है। अतः आत्मा सासारिक सौंदर्य पर ही नहीं टिकी रहती बल्कि इस सौंदर्य से गुजरते हुए उसकी दृष्टि अन्यत्र लगी रहती है। वह सर्वोत्तम से प्रेम करता है जिसे ईश्वरीय सौंदर्य कहते हैं। यह ससार के सौंदर्य का मूल स्रोत है। इस बात को अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि जहाँ सौंदर्य होगा वहाँ प्रेम भी सहज ही हो जायगा। जितना ही अधिक सौंदर्य होगा उतना ही अधिक प्रेम होगा। पूर्ण सौंदर्य ईश्वर में है अतः वही सच्चे प्रेम का अधिकारी भी है।^४ ”

हसन सुहरवर्दी का मत है “सौंदर्य के गहरे चिंतन के लिए हृदय का झुकाव ही प्रेम है।^५ ”

१. ‘मकसदे अक्स’ का अँग्रेजी अनुवाद, ओरियंटल मिस्टिसिज़्म, पृष्ठ, १९

अनुवादक—पामर

२. कश्फुल-महजूब—अनुवादक, निकलसन, पृष्ठ ३०६.

३. कश्फुल-महजूब—निकलसन, पृष्ठ ३०६-३०७.

४. अल गजाली दी मिस्टिक, मार्गरेट स्मिथ—पृष्ठ १०९.

५. शेख शहाबुद्दीन उमरबिन सुहरवर्दी—आवारिफुल सारिफ, अनुवादक, एच० बिल्बर फोस क्लार्क, पृष्ठ १०१.

इस प्रकार हम देखते हैं कि सूफी-साधना का चरम लक्ष्य ईश्वरीय प्रेम है और पूर्ण सौंदर्य के कारण सच्चे प्रेम का अधिकारी वही है। जहाँ सूफी-सतो ने प्रेम के स्वरूप और उसके उद्गम पर प्रकाश डाला है, वही उन्होंने प्रेम के लक्षणों पर भी विस्तृत रूप से विचार किया है।

प्रेम के लक्षण

शेख हसन सुहरवर्दी ने 'आवारिफुल मारिफ' में एक कहानी का उल्लेख करते हुए अपने मत की पुष्टि की है। उन्होंने कहा है कि प्रेमी को हर सौंदर्य की ओर नहीं झुक जाना चाहिए और न अपने प्रिय के सौंदर्य में दृष्टि ही हटानी चाहिए। उदाहरण देते हुए उन्होंने बताया है "एक बार एक व्यक्ति एक स्त्री से मिला और उससे अपना प्रेम निवेदन किया। उसको अजमाने के लिए स्त्री ने कहा—“मेरे अतिरिक्त एक और स्त्री है जिसकी मुखाकृति मुझसे अधिक सुंदर है। वह सौंदर्य में अधिक पूर्ण है। वह मेरी बहन है।” प्रेमी मुड़ गया। तब स्त्री ने उसे फटकारते हुए कहा “ऐ दम्भी! जब मैंने तुम्हें पहले देखा तो समझा कि तुम बुद्धिमान् व्यक्ति हो। जब तुम समीप आये तो समझा कि प्रेमी हो। अब पता चल गया कि तुम न बुद्धिमान् हो और न प्रेमी हो।”^१

सुहरवर्दी ने प्रेम के कतिपय अन्य लक्षण भी बताये हैं। उनका कथन है कि प्रेमी के हृदय में न तो इस जगत् के प्रति प्रेम होता है न दूसरे जगत् के प्रति। उन्होंने बताया है “प्रेमी को अपने प्रिय से मिलने के साधन बड़े प्रिय लगते हैं। इसके अतिरिक्त प्रेमी में आत्म-समर्पण होता है। यदि प्रिय (ईश्वर) से मिलने में उसका पुत्र भी बाधक हो तो वह उसमें सावधान रहता है। वह सदैव प्रेम में सराबोर रहता है। उसकी आँच में तपते हुए सदैव उसका स्मरण करता रहता है।”^२

प्रेमी प्रिय के आदेशों और निषेधों में श्रद्धा रखता है। उसकी दृष्टि जहाँ कहीं भी पड़ती है प्रिय की स्वीकृति की इच्छा के अनुकूल पड़ती है। प्रिय पर दृष्टि डालते समय जो प्रकाश पड़ता है उसकी ज्योति से ईर्ष्या और वामना की दृष्टि मद पड़ जाती है। प्रिय के मिलन की उत्कठा और उसके दीदार की लालसा कभी कम नहीं होती।^३

प्रेम और मिलन

प्रिय से मिलन सूफियों का चरम लक्ष्य है। प्रेमी के हृदय में अपने प्रिय से मिलने की सदैव उत्कठा बनी रहती है। इसको सूफियों ने 'शौक' कहा है। राबिया ने कहा है “तुमसे मिलन होगा, यही एक मात्र मेरी आशा है क्योंकि

१. आवारिफुल मारिफ—पृष्ठ १०३.

२. आवारिफुल मारिफ—पृष्ठ १०३

३. आवारिफुल मारिफ—पृष्ठ १०४.

यही मेरे जीवन का चरम लक्ष्य है।” फिर वह बसरा के हसन से कहती है, “मेरा अस्तित्व समाप्त हो गया है। मेरा अह नहीं रह गया है। मैं प्रिय के साथ एकाकार हो गयी हूँ और पूर्ण रूप से उसकी हो गयी हूँ।” आध्यात्मिक वेदना के क्षणों में उसने कहा है, “मेरे रोग का निराकरण तब होगा जब प्रिय से मिलन होगा। दूसरे जीवन में मैं यह प्राप्त कर सकूंगी।^१ ”

मसूर हल्लाज ने कहा है “ईश्वर से मिलन तभी संभव है जब हम कष्टों के बीव से होकर गुजरे।^२ ” इसीलिए सूफी-साहित्य में प्रेमी को भयावह कष्टों का सामना करना पड़ता है। उसका सम्बल दर्द, विरह और तड़पन है। अब्दुल कादिर जिलानी ने अपनी एक गजल में कहा है—“हमारे झोपड़े के दरवाजे बेपर्दा दाखिल होजा, क्योंकि मेरे घर में दर्द के सिवाय और कोई नहीं है।^३ ”

प्रेम के उदय से लेकर ईश्वर से मिलन या उसमें फना होने तक की यात्रा में साधक को अनेक प्रकार की बाधाओं का सामना करना अनिवार्य है। इन बाधाओं में ही प्रेम निखरता है।

हुज्वेरी ने लिखा है “प्रिय के द्वारा जो दुख पहुँचाया जाता है उससे प्रेमी को आनन्द की प्राप्ति होती है। प्रेमी में प्रेम होता है अतः वह प्रिय की कठोरता और उदारता दोनों को एक ही प्रकार झेलता है।” उन्होंने शिबली की कथा दी है। उसे विक्षिप्त समझ कर पागलखाने में डाल दिया गया था। कुछ व्यक्ति उससे मिलने आये। शिबली ने उनसे पूछा “तुम लोग कौन हो?” उन्होंने उत्तर दिया “आपके मित्र।” शिबली ने इस पर पत्थर फेंकना शुरू किया और उन्हें भगा दिया। तब शिबली ने कहा—“यदि तुम मेरे मित्र होते तो मेरे द्वारा दुख पहुँचाये जाने पर भागते नहीं।^४ ”

प्रेममार्ग की कठिनाइयाँ

हुज्वेरी ने यह कथा देकर यह स्पष्ट करने की चेष्टा की है कि प्रेम के मार्ग में मुसीबतें झेलना अनिवार्य है। ईश्वर से पृथक् होकर रूह (जीवात्मा) उस समय तक निरन्तर कष्ट सहती रहती है जब तक उसका अपने प्रिय ईश्वर

१. राबिया दी मिस्रिक, मार्गरेट स्मिथ—पृष्ठ ११०.

२. आउट लाइन आफ इस्लामिक कल्चर, पृष्ठ ३५०.

३. बे हेजाबाना दर आ अज्ज दरे काशानये मा।

के कसे नेस्त बजुज्ज दर्दे तो दरखानये मा॥

दोवाने गौमुल आजम, पृष्ठ १७. कुतुबखाना नजीरिया,

उर्दू बाजार, देहली

४. कश्फुल-महजुब—पृष्ठ ३१२, ३१३.

मे साक्षात्कार या तादात्म्य न हो जाय अथवा उममे वह फना न हो जाय। फारसी साहित्य मे जो 'इश्किया मस्तविया' लिखी गयी है, उनमे प्रेमी को अतिशय कष्ट उठाना पडता है। 'यूसुफ-जुलेखा' मे जुलेखा 'लैला-मजनू' मे मजनू, तथा 'शीरी खुमरो' मे खुमरो तथा शीरी के अन्य प्रेमी फरहाद को इमीलिए इतना कष्ट उठाना पडता है। फिराक (वियोग) के सदमे सहने पडते है। इन सब के पीछे सूफीमत की मान्यताओं का आधार है। हिन्दी मे जो सूफी प्रेमाख्यान लिखे गये है उनमे भी प्रेमियों को विरह की तप्त अग्नि मे गुजगना पडता है। सकटों को गले लगाना पडता है, बाधाओं को अगीकार करना पडता है।

प्रेमी मृत्यु के भय से भयभीत नहीं होता। वह उमे एक यात्रा का अवसान तथा दूसरी यात्रा का आरभ समझता है। निजामी ने 'लैला मजनू' मे मृत्यु का दर्शन स्पष्ट किया है। "यह मौत नहीं, बाग और बोस्ता है। यह दोस्त के महल का रास्ता है। इसके बिना महबूबा तक पहुँचना नहीं होगा।^१ " उन्होंने फिर आगे कहा है। "अगर मैं अक्ल की आँख मे देखूँ तो यह मौत, मौत नहीं है बल्कि एक जगह मे दूसरी जगह जाना है।"^२ "

समदृष्टि

जब प्रेमी मे प्रेम का पूर्ण स्फुरण हो जाता है तब वह समार को समभाव से देखने लगता है। उसके हृदय मे मुमल्लसमन, ईसाई, हिन्दू का भेद-भाव नहीं रह जाता। उसका धर्म केवल एक रह जाता है। वह है प्रेम का धर्म। रूमी ने एक स्थान पर कहा है "इश्क का मजहब सभी मजहबों से अलग है। खुदा के आशिकों का खुदा के अलावा कोई मजहब नहीं है।"^३ "

मुप्रसिद्ध सूफी इब्नुल अरबी ने अपने ग्रंथ 'तर्जुमानुल अश्शयक' मे कहा है— "मेरा हृदय हर रूप को स्वीकार करने वाला हो गया है। यह हरिणों की चरागाह तथा ईसाई पादरियों के लिए गिरजाघर है। मूर्तियों के लिए मंदिर है। हज्ज करने वालों के लिए काबा है। तौरेत (यहूदियों की पुस्तक) के लिए तख्तियाँ हैं। कुरान के लिए मुमहफ है। मैं इश्क के मजहब पर चलता हूँ। इश्क के

१. ई मर्ग न बागो बोस्तानस्त।

वई राह सराय दोस्तानस्त॥

—निजामी— लैला मजनू, पृष्ठ ४,

नवलकिशोर प्रेस, लखनऊ, सन १८८० ई०

२. गर बिन गरम आचुना के रायेस्त।

आ मर्ग न मर्ग नक़ल जायेस्त॥

—निजामी— लैला मजनू,

३ रूमी पोयट एंड मिस्टिक, श्री ए० निकलसन, पृष्ठ १७१.

एलेन एण्ड अनविन लंडन

ऊँट मुझे जिस ओर ले जाते हैं उस तरफ चलता हूँ। असल दीन मेरा दीन है, असल ईमान मेरा ईमान है।^१ ”

प्रेमी अक्ल का रास्ता नहीं चुनता। उसका पथ श्रद्धा और विश्वास का होता है। सूफियो ने प्रायः इस बात पर बल दिया है कि प्रेम के मार्ग में अग्रसर होना चाहते हो तो तर्क और बुद्धि का सहारा न पकड़ो। अपने प्रिय का पूर्ण रूप से हो जाओ। ख्वाजा मुईनुद्दीन चिश्ती ने कहा है —“ऐ मुईन! अक्ल की आँख से दोस्त का हुस्न न देख। तू मजनू की आँख से लैला के हुस्न को देख।”^२

गुरु का महत्त्व

प्रेमी के लिए एक गुरु का होना आवश्यक बताया गया है। सासारिकता व्यक्ति को प्रिय तक पहुँचने नहीं देती। इसीलिए गुरु की सहायता लेने की आवश्यकता पर जोर सूफीमत में दिया गया है। मसूर हल्लाज ने इसीलिए कहा है—“सूफी का सर्वप्रथम कर्तव्य है कि वह एक आध्यात्मिक गुरु का चयन करे। अपूर्ण गुरु शिष्य को बुराइयों की ओर ले जा सकता है।^३ ”

इस्लाम में शराब पीना हराम समझा गया है। कोई व्यक्ति नमाज के मुसल्ले (चटाई) को शराब से सराबोर करने की बात कहे तो उससे बढ कर बागी कौन हो सकता है? पर हाफिज ने कहा है—“यदि पीर कहे कि शराब से मुसल्ले को सराबोर कर दो तो तू ऐसा कर डाल क्योंकि सालिक रास्ते के तौर-तरीको से बेखबर नहीं है।^४ ”

इस प्रकार सूफी-दर्शन में ईश्वर को प्रेमास्पद स्वीकार किया गया है। उससे

१. लक़द सारा कलबी क़ाबिलन कुल्ला सूरतिन ।
फ़मर ई लेग़िज़ लानन व दैरुन ले रहबानिन ।।
ब बसीतुन ला औसानिन व काबतो तायफिन ।
ब अलबाहो तौरातिन व मूसहफ़ो कुरानिन ।।
अदीनो बे दीनिल हुब्बे अझी तवज्जहत ।
रकायी बूह फ़हीनो दीनी व ईमानी ।।

तर्जुमानुल् अश्वाक़ शौक़, पृष्ठ १९, रायल एशियाटिक सोसाइटी, लंदन

२. मुईन बचस्मे ख़िरद हुस्ने दोस्त न नुमायद ।
बबों बदीदये मजनू जमाले लैला रा ।।

दीवान ख्वाजा गरीब नेवाज, पृष्ठ २४, संग्रहकर्ता—मुस्लिम अहमद निजामी, उर्दू बाजार, जामे मस्जिद, बेहली

३. आउट लाइन आफ़ इस्लामिक कल्चर, पृष्ठ ३५४.

४. ब मैं सज्जादा रंगीं कुन गरत पीरे मुगाँ गोयद ।
के सालिक बेखबर न बूबदजे राहो रस्मे मंज़िलहा ।—

अलतक़दशुफ़ पृष्ठ १२० मौलाना अशरफ़ अली साहब खानवी

मिलन का स्वप्न देवता और उसकी मत्ता में अपने को फना कर देना सूफी-साधना का चरम लक्ष्य है। इसके लिए साधन प्रेम है। सूफी साहित्य में ईश्वरीय प्रेम को प्रकट करने के लिए सामाजिक प्रेम की भाषा भी अपनायी गयी है। इस पद्धति को मुप्रसिद्ध दार्शनिक इब्नुल अरबी ने तर्जुमामुल-अश्वाक् में भी अपनाया है। मनाई, फरीदुद्दीन अत्तार, रूमी, इराकी, अमीर खुमरो, सादी, हाफिज तथा जामी लौकिक मकेतों का सहारा लेते हैं। इनके काव्य में बार-बार खूब (कपोल), जुल्फ, खाल (तिल), खत, चश्म, अब्रू (भौंह), लब (ओष्ठ), वृत्त, शराब, जाम, माकी के प्रतीक लिये गये हैं। कुछ सूफी कवियों को राजाश्रय मिला था। अतः उन्हें ऐसे रूपक जान बझ कर लेने पड़े जिनमें एक ओर वे ईश्वरीय सौंदर्य की ओर मकेत कर सकें तो दूसरी ओर सामाजिक प्रेमिका की ओर भी इशारा कर सकें। इससे सूफी-काव्य में प्रेम का वास्तविक रूप कभी-कभी अस्पष्ट-सा रह जाता है। यह एक स्वतंत्र अध्ययन का विषय है।

फारसी साहित्य में प्रेम का स्वरूप

सूफीमत की मदद से सफल अभिव्यक्ति उसके काव्य में हुई। सनाई (मृ० ११३१ ई०) ने सूफियाने रग में "हदीकतुल हकीका" काव्य लिखा। इसके पूर्व अरबी में अलमराज, अलकुशैरी तथा अलअमारी गद्य में सूफीमत को प्रकट कर चुके थे। सनाई के काव्य को प्रेरणा सम्भवतः इन्हीं लेखकों में मिली। फारसी के ग़रवर्ती सूफी कवियों पर सनाई का गहरा प्रभाव पड़ा। रूमी ने एक शेर में सनाई की मान्यता दी है :—

अत्तार रूह बूद ओसनाई दु चश्मेउ।

मा अज पये मनाई यो अत्तार आमदेम॥^१

"अत्तार रूह था और सनाई उसकी दो आँखें, हम सनाई तथा अत्तार के बाद आये हैं।"

सनाई से जो परम्परा चली उसमें अनेक प्रख्यात कवि हुए जिनमें उमर खैयाम (मृ० ११२३ ई०), निजामी (मृ० १२३० ई०), फरीदुद्दीन अत्तार (मृ० १२३० ई०), रूमी (मृ० १२७३ ई०), शेखसादी (मृ० १२९१ ई०) शम्सतरी (मृ० १३२० ई०), हाफिज (मृ० १३९० ई०) तथा जामी (मृ० १४९२ ई०) का नाम अग्रगण्य है। इन समस्त कवियों की रचनाओं में तसव्वुफ का रग है।

मजाज़ और हकीकत

इन कवियों ने लौकिक कथाओं या प्रतीकों के माध्यम से अपनी दिव्य भावनाओं का प्रकाशन किया है। ईश्वरीय प्रेम को प्रकट करने के लिए लौकिक प्रेम की भाषा अपनायी है। सामाजिक प्रेम ही वह वर्णमाला है जिसको हृदयगम कर सूफी ईश्वरीयसंसार में प्रविष्ट होना चाहते हैं। सूफियों का एक मकाला

है “अल मजाजो कंतरतुल हकीका” अर्थात् मजाज हकीकत का पुल है”। अतः सासारिक प्रेम और उसकी भाषा अपनाकर चलने में सूफियो को कठिनाई नहीं हुई।

इब्नुल अरबी का पृथक् दृष्टिकोण

इब्नुल अरबी (मृ० १२४० ई०) ने तो स्त्री प्रेम को भी ईश्वरीय प्रेम बताया है। अपने ग्रंथ “फुसुसुल हिक्काम” में उन्होंने कहा है कि “जिस प्रकार ईश्वर की प्रतिच्छाया के रूप में मनुष्य का निर्माण हुआ है उसी प्रकार पुरुष की प्रतिच्छाया के रूप में स्त्री की रचना हुई। इसीलिए व्यक्ति स्त्री और ईश्वर दोनों से प्रेम करता है। स्त्री का पुरुष से वही सम्बन्ध है जो ईश्वर का प्रकृति में है। अतः इस अर्थ में जब स्त्री से प्रेम किया जाता है तो वह प्रेम ईश्वरीय होता है।”^१

रूमी ने भी एक स्थान पर कहा है “स्त्री ईश्वर की किरन है। वह सासारिक प्रेमिका नहीं है। वह निर्माता है, निर्मित नहीं।”^२ पर रूमी और इब्नुल अरबी की विचारधारा में मौलिक अंतर यह है कि रूमी अपने जीवन दर्शन में स्पष्ट है कि सासारिक प्रेम ईश्वरीय प्रेम नहीं है। उनका कथन है “इस ससार में रहकर आत्मा को शुद्ध कर लो तब प्रिय (ईश्वर) प्राप्त होगा।” एक ओर में उन्होंने कहा है, “ससार के नश्वर पदार्थों से प्रेम किस काम का। प्रेम तो वह है जो ईश्वर से होता है।”^३

प्रेम के सम्बन्ध में जामी का दृष्टिकोण

जामी ने यूसुफ जुलेखा में कहा है—“प्रेम द्वारा ही अपने स्व से मुक्ति प्राप्त हो सकती है। युवावस्था में विचार सासारिक प्रेम की ओर झुकते हैं। यही सासारिक प्रेम ईश्वरीय प्रेम में बदल जाता है। यह प्रारम्भिक वर्णमाला है। इसके बाद हम ईश्वरीय ससार को ग्रहण करते हैं, और उसके सहारे इसका अध्ययन करते हैं।”^४

जामी ने आगे कहा है “सासारिक प्रेम को छक कर पियो ताकि तुम्हारे ओठ और अधिक शुद्ध प्रेम का सुरापान कर सकें।”^५

१. आउट लाइन आफ इस्लामिक कल्चर, ए० एम० ए० शुस्त्री, पृष्ठ ३९०.

२. रूमी दी पोयट एंड मिस्टिक, पृष्ठ ४४, निकलसन.

३. मौलाना रूम, पृष्ठ १६९, श्री जगदीशचन्द्र वाचस्पति

४. यूसुफ एंड जुलेखा, पृष्ठ २४, अनुवादक, रैल्फ टी० एच० ग्रिफिथ, लंदन

५. Drink deep of earthly love, that so thy lip,
May learn the wine of holier love to sip,

वही — पृष्ठ २४.

रूमी की मूल भावधारा

सम्पूर्ण सूफी साहित्य में इसीलिए सासारिक प्रेम के आलम्बन, अनुभाव, विभाव तथा सचाग्रियों का चित्रण किया गया मिलता है। रूमी ने अपनी मसनवी में एक कथा दी है जिसमें स्पष्ट होता है कि प्रेमी ईश्वर को किस प्रकार अपने मनोभावों के अनुकूल देखता है और उसे सासारिक व्यक्तित्व प्रदान कर अपना प्रेम निवेदन करना चाहता है। मधोप में कथा इस प्रकार है। “एक दिन हजरत मूसा ने एक गटेरिये को देखा जो रास्ते में चिल्ला रहा था, ‘ऐ परमेश्वर! तुम्हारी टच्छानुकूल कौन चलता है? तुम कहाँ हो कि मैं तुम्हारी सेवा कर सकूँ। तुम्हें कधी कर सकूँ तथा तुम्हारे जूते सी सकूँ। तुम्हारे कपड़े धो सकूँ तथा तुम्हारे यहाँ दूध ला सकूँ। तुम्हारे हाथों को चूम सकूँ। तुम्हारे पैरों को चाट सकूँ तथा मोते समय तुम्हारी चारपाई को बूहार सकूँ।”

इन मूर्खता भरी बातों को सुनकर हजरत मूसा ने कहा “भले आदमी, तुम किममें बाने कर रहे हो। कितनी बड़ी मूर्खता है? तुम अपने मुँह में रुई ठूँस लो। सचमुच मूर्खों की मित्रता शत्रुता है। परमेश्वर इस प्रकार की सेवा नहीं चाहता। गटेरिये ने ठंडी मांस ली। रास्ता नापा और जंगल में छिप गया। तब मूसा ने स्वप्न में यह आवाज सुनी तुमने मेरे मच्चे सेवक को मुझसे अलग कर दिया है। मैं भापा पर विचार नहीं करता बल्कि हृदय और आन्तरिक मनोभावों को देखता हूँ।”^१

इस प्रकार रूमी के साहित्य का विश्लेषण करने पर यह ज्ञात होता है कि उनका चरम लक्ष्य ईश्वरीय प्रेम है। वह अपने प्रिय ईश्वर को सामान्य नायिका का रूप देने में नहीं हिचकते। पर उन्होंने एक स्थान पर स्पष्ट कर दिया है कि “जो प्रेम सूरत और रग पर होता है वह प्रेम नहीं है क्योंकि वह तो बाद में कुछ ही दिन में नग मिद्ध हो जायगा।” शकल-सूरत के बदलते ऐसा प्रेम समाप्त हो जाता है —

इश्क हाये कज पैये रगे बुवद।

इश्क न बुवद् आकबत नगे बुवद ॥^२

इब्नुल अरबी की सासारिक नायिका

इब्नुल अरबी के अनुसार सासारिक प्रेम भी ईश्वरीय प्रेम की भाँति है। यह भी कहा जाता है कि वह निजाम नामक एक स्त्री से प्रेम भी करते थे। “तर्जमानुल् अश्वाक” में सम्भवतः उसके प्रति ही अपना प्रेम भाव उन्होंने प्रकट किया है। निजाम परम सुदरी थी। फकीरी जीवन व्यतीत करती थी। प्रगल्भ वक्ता भी

१. रूमी पोयट एंड मिस्टिक, पृष्ठ १७०.

२. मौलाना रूम, पृष्ठ २१६, जगदीशचन्द्र वाचस्पति, कलकत्ता

थी।^१ तर्जमानुल अश्वाक से यहाँ कुछ उद्धरण प्रस्तुत किये जा रहे हैं जिनसे यह आभास मिलता है कि इब्नुल अरबी किसी सामान्य सु दरी पर अनुरक्त थे।

“बहुत दिनों से मैं एक कोमल युवती के विरह में तड़पता रहा। उसमें नज्म (काव्य) और नस्न (गद्य) के गुण हैं। उसमें वक्तृत्व की प्रबल शक्ति है। वह इराक की राजकुमारियों में से एक है। इसफहान जैसे आलिशान नगर की है। वह मेरे इमाम की लडकी है। इसके विपरीत मैं यमन का लडका हूँ।”^२ वह फिर कहते हैं “मैं उसकी प्रेम भरी आँखों के कारण कष्ट पा रहा हूँ। उसका नाम लेकर मुझे राहत पहुँचाओ, मुझे राहत पहुँचाओ। बिना बाण के काम मुझे मार रहा है। काम बिना बर्छी के मुझे बेध रहा है उससे कहो कि जब मैं उसके समीप रोता हूँ तो वह साथ देगा। तुम मेरी सहायता करो। मेरे रोने में मदद करो।”^३

अपने प्रिय को सम्बोधित करते हुए इब्नुल अरबी ने कहा है कि उसके जुल्फों की रात में पूर्ण चन्द्र उगा हुआ है। वह कोमलांगी है। सु दर स्त्रियाँ उससे भयभीत हो गयी हैं। उसके प्रकाश के सामने चन्द्रमा का प्रकाश मंद है। जब मस्तिष्क में उसका ख्याल आता है, कल्पना उसे घायल करती है। अत आँख से वह कैसे देखी जा सकती है ?^४

नारी और ईश्वरीय प्रेम में अभेद

नारी के प्रेम को भी इब्नुल अरबी ईश्वरीय प्रेम की भाँति ही पवित्र मानते हैं। वह दार्शनिक के साथ साथ अरबी के कवि भी हैं। उपर्युक्त उद्धरण में किसी कोमलांगी, सु दरी का चित्र है। कवि को इस बात का अफसोस है कि वह ईराक की है और वह यमन का लडका है। इसीलिए इब्नुल अरबी के सम्बन्ध में एक वर्ण द्वारा यह प्रश्न उठाया गया है कि क्या कही उन्होंने सासारिक प्रेम को ही तो रहस्यवाद का जामा नहीं पहनाया है ?

निकलसन ने भी यह मत प्रकट किया है कि “इब्नुल अरबी ने अपना सतुलन इस प्रकार नहीं निभाया है कि सपूर्ण काव्य का अपने मतानुसार अर्थ

१. दी फिलासफी आफ इब्न अरबी, रोम लांद्यु, पृष्ठ ८५-८६.

२. ताला शौकी लेत फलतीन जाते नसरीन,
व निज्जामिन व मिमबरीन व बयानी।
मीम बनातिल मुलूके मिनदारे फुरसीन,
मीन अजल्लिल बिलादे मीन इसबहानी।
हिया बिनतुल इराके बिन तू इमामी
अना जिद्दुहा सलीलुन यमानी।

तर्जमानुल् अश्वाक, पृष्ठ २४.

३. तर्जमानुल् अश्वाक, पृष्ठ ८७.

४. तर्जमानुल् अश्वाक, पृष्ठ १३०.

किया जा सके। यह सच है कि कुछ पक्तियाँ सामान्य प्रेम भावना से ऊपर उठी हुई नहीं हैं और यदि उनके समसामयिकों ने यह आरोप लगाया है कि उनके अधिकांश काव्य में प्रच्छन्न अर्थ नहीं है तो स्वाभाविक ही है। पर उनके काव्य में रहस्यवाद भी है इसको अस्वीकार नहीं किया जा सकता।”^१

इब्नुल अरबी का प्रभाव

इब्नुल अरबी ने जिम जीवन दर्शन की स्थापना की है वह फारसी के कवियों का आदर्श बन सका। फख्रुद्दीन इराकी ही एक समर्थ कवि है जो इब्नुल अरबी में पर्याप्त प्रभावित हुए। उन्होंने शद्दुद्दीन कूनयाबी का ‘फुसुमुल्लहिकाम’ पर दिया गया भाषण सुना था। किरमान के अबाहुद्दीन पर भी इब्नुल अरबी का प्रभाव बताया जाता है।^२ लौकिक प्रेम के मार्ग पर चल कर ईश्वरीय प्रेम को प्राप्त किया जा सकता है इस मत की पुष्टि ही अधिकांश फारसी साहित्य में होती दीखती है। सामाजिक प्रेम भी ईश्वरीय प्रेम की भाँति है, सर्वमान्य सिद्धान्त नहीं बन सका। फारसी के अधिकांश सूफी कवि अल् गजाली (मृ० ११११ ई०) में अधिक प्रभावित हुए जिन्होंने लौकिक प्रेम को ईश्वरीय प्रेम का माध्यम बताया है। उन्होंने एक कथा दी है जिसमें उनका दृष्टिकोण जाना जा सकता है।

अल गजाली की प्रेम साधना

जुलेखा का यूसुफ में प्रेम हो गया। वह प्रेम इतना घनीभूत हुआ कि उसमें आकर कोई कह देता कि मैंने यूसुफ को देखा है तो वह उसे गले का हार द देती। उसके गाम ७० ऊँट हीरे थे। धीरे-धीरे वे सब समाप्त हो गये। वह केवल मात्र यूसुफ को स्मरण करती थी यहाँ तक कि जब वह आकाश को देखती तो तारों में उसे यूसुफ दिखाई पड़ता था किन्तु विवाह हो जाने के पश्चात् उसका प्रेम यूसुफ पर नहीं रह सका और उसने यूसुफ के साथ रहना अस्वीकार कर दिया। यूसुफ ने कहा—“मैं तुमसे उस समय तक प्रेम करती थी जब तक ईश्वर को नहीं जानती थी। ईश्वरीय प्रेम ने मेरे हृदय में घर कर लिया है अब मैं उस स्थल पर किसी दूसरे को नहीं रख सकती।”^३

यूसुफ जुलेखा की कथा का महत्व

इस कथा से प्रकट है कि जुलेखा ने प्रारम्भिक स्थिति में यूसुफ को स्वीकार किया और उसके लिए सब-कुछ त्याग कर देने में उसे सकोच नहीं हुआ। पर यूसुफ की प्राप्ति के पश्चात् उसका हृदय ‘मजाज’ तक सीमित नहीं रहा। वह ‘हकीकत’ की ओर मुड़ गया। सामान्यतः यही आदर्श फारसी सूफी काव्यधारा में पल्लवित होता दिखाई पड़ता है।

१. तर्जमानुल-अश्वाक, प्राक्कथन, पृष्ठ ७.

२. लिटरेरी हिस्ट्री आफ परशिया, ब्राउन भाग २, पृष्ठ ५००.

३. अलगजाली दी मिस्टिक, मार्गरेट स्मिथ, अध्याय. १२

सनाई और कादिर जिलानी

सनाई कहते हैं “जब तक तू इस क्षण-भगुर जगत के मिथ्या बधनो को तोड़कर शुद्ध न हो जायगा तब तक तू ईश्वर के बनाये हुए उस स्वर्ग में शान्ति पूर्वक नहीं रह सकता।^१”

रूमी कहते हैं “जिसने दबे हुए खजाने को हासिल करने के लिए घर का कोना-कोना खुदवा डाला और वीरान कर दिया। उसको खजाना मिला और उसका बरबाद घर आबाद हो गया।^२”

अब्दुल कादिर जिलानी का एक शेर जिसका साराश है “तग कन्न मे मैं खुदा से कहूँगा कि ‘ऐ दोस्त! तूही मेरा आशना है और तेरे सिवाय सब गैर है।’^३”

कादिर जिलानी का ही एक दूसरा शेर है जिसमें उन्होंने कहा है कि “अगर अपने हुस्न लायजाली (शाश्वत सौंदर्य) से नकाब न उठायेगा तो लापरवाह आशिको का दिल कबाब हो जायगा।^४”

प्रेम का मौसल चित्रण

पर इस बात को अस्वीकार नहीं किया जा सकता कि फारसी के सूफी कवि कही कही इतना मासल चित्रण करते हैं, इतना सासारिक धरातल पर विचरते हैं कि उसमें स्पष्ट रूप से तसब्बुफ खोजना कठिन हो जाता है। उदाहरण के लिए रूमी का एक शेर है “परदा उठा दो और खुलम खुल्ला कह दो कि यार के साथ कुर्ता पहन कर नहीं सोती। यार के साथ सोने का मजा तो कुर्ता उतार कर ही है।”^५

१. ता न गरदी फ़ानी अज्ज औं साफे ईं फानी सफर।
बे नेयाज़ी रानबीनी दर बहिश्ते किर्दगार ॥
ईरान के सूफी कवि, पृष्ठ ८
२. कर्द वीरां खानह बहरे गंजे ज़र।
वज हमं गंजश कुनद मामूर तर ॥
मौलाना रूम, जगदीशचन्द्र वाचस्पति, पृष्ठ २१८,
३. बा अहद दर लहदे तग बगोयेम् के दोस्त।
आशनाएम् तूइ गैरे तो बेगानये मा ॥
दीवाने गौमुलआजम, पृष्ठ १८.
४. अज्ज जमाले लायजाली बरनदारी गर नक्काब।
आशिक़ाने लाबो बाली राबे मानद दिल कबाब ॥
दीवाने गौमुल आजम, पृष्ठ २९.
५. परदा बरदारो बिरहना गो कि मन।
मी नखुस्पम बासनस बा पैरहन ॥
मौलाना रूम, जगदीशचन्द्र वाचस्पति, पृष्ठ २१८.

शेख सादी कहते हैं “न तो भाग्य मुझे अपनी प्रिया को अपने वक्ष से लगने देता है और न उसके बद होठों पर एक चु बन लेकर मुझे अपना दीर्घकालीन निष्कासन भूलने देता है^१”

शबस्तरि ने एक स्थान पर कहा है—“यदि तू एक बार उस आँख से तथा ओठ से मिलने की इच्छा प्रकट करेगा तो आँख कहेगी “न” और ओठ कहेगा “हाँ”। शेखी दिखलाकर आँख ससार की भलाई करती है और ओठ प्राणों को प्रसन्न रखता है। उस आँख की एक तिगुनी चितवन ऐसी है जिससे हमारे प्राण निकलने लगते हैं और उसका एक चु बन हमें प्राणदान देकर जीवित करता है।^२

किन्तु ऐसे उन्मुक्त प्रसंगों के मध्य भी सूफी कवि प्रायः अपने आध्यात्मिक सकेतों को सुरक्षित रखने की चेष्टा करते हैं। सभी सूफी कवियों का चरम लक्ष्य अपने प्रिय (ईश्वर) के प्रेम में मदोन्मत्त होना और उसकी सत्ता में अपनी सत्ता को मिला देना है। प्रेम की प्रकृति तथा उसके लक्षण, जिनका विवेचन सूफी प्रेम-दर्शन में हो चुका है सूफी साहित्य में भी दृष्टिगत होते हैं।

फारसी के सूफी प्रेमाख्यान

हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों में एक ओर फारसी के सूफी प्रेमाख्यानों की परम्पराएँ सुरक्षित हैं तो दूसरी ओर इनमें भारतीय काव्यों की प्रवृत्तियाँ भी मुखर हुई हैं। अतः हिन्दी के प्रेमाख्यानों का अध्ययन तभी पूर्ण हो सकता है जब फारसी के सूफी प्रेमाख्यानों की उन प्रवृत्तियों का विश्लेषण किया जाय जो उनमें मुख्य रूप में पाई जाती हैं। फारसी के सूफी प्रेमाख्यानों में प्रेम-निरूपण की जो भावभूमियाँ हैं, वे हिन्दी प्रेमाख्यानों के रचयिताओं को प्रेरणा देती रही हैं, तथापि इन दोनों के परिप्रेक्ष्य में पर्याप्त अन्तर भी है। प्रेम का मूल सदेश प्रायः एक प्रकार का रहते हुए भी इसके विकास की विभिन्न स्थितियाँ दोनों में भिन्न-भिन्न रूप में प्रकट हुई हैं। (भारतीय प्रेमाख्यानों पर भारतीय वातावरण का गहरा प्रभाव पड़ गया है)

१. रिहा नमी कुनब अय्याम दर किनारे मनश ।

कि दावे खुब बिस्तानम ब बोसा अज दहनश ॥

फारसी साहित्य की रूप रेखा,

डा० अली असगर हिकमत, पृष्ठ १२६.

२. चोअज चश्मी लबश खाही कनारे ।

मरो गोयद न आँ गोयद कि आरे ॥

जे ग्रन्जा आलमे रा कार साजद ।

बबोसा हर जमा जाँरी नवाजद ॥

अजों यक शक्ज ओ जाँ दादन अज मा ।

बजो यक बोस ओ हूस तावन अज मा ॥

ईरान के सूफी, पृष्ठ २८.

फारसी में 'लैला-मजनू', 'शीरी-खुसरो', 'यूसुफ-जुलेखा', तथा 'वामिक आजरा' की कथाओं को लेकर अनेक मसनवियाँ लिखी गयी हैं। इन मसनवियों को ही यहाँ फारसी प्रेमाख्यान की सजा दी गयी है। इनमें से कुछ कथाओं की रेखाओं के भीतर सूफियाना रंग भरकर सबसे पहले निजामी ने अपनी अपूर्व प्रतिभा दिखलायी। निजामी का प्रभाव भारतीय सूफी कवि अमीर खुसरो पर पड़ा है। उन्होंने स्वीकार किया है, "निजामी वह है जिन्होंने शब्दों का अमृत बहाया और उनकी सारी उम्र उसी पूँजी में गुजर गयी। उन्होंने खम्से में ऐसे ख्याल पेश किये हैं कि सातो आसमान में उसकी बुनियाद कायम हो गयी है। मेरे दिल में अरसे से यह ख्याल था कि उस बाग से फूल चुनू जिनसे निजामी गुजरे है।"^१

उनके काव्य की प्रशंसा करते हुए अमीर खुसरो ने कहा है, "निजामी ने उन बातों को नहीं छोड़ा है जो कथनीय हैं। किसी गौहर को उन्होंने बिना बेधे हुए नहीं छोड़ा है।"^२ निजामी की पाँच मसनवियाँ हैं—१ खुसरो-शीरी २ लैला मजनू, ३ मखजनुल असरार, ४ हफतपैकर ५ इस्कदरनामा। निजामी का प्रभाव

निजामी को आदर्श बनाकर ही अमीर खुसरो ने अपनी ५ मसनवियाँ या खम्सा लिखा। पर अमीर खुसरो मूलतः भारतीय कवि हैं और उनके काव्य पर भारतीय परम्पराओं का प्रभाव कम नहीं पड़ा है। निजामी का प्रभाव फारसी के अन्य कवियों पर भी पड़ा। उनकी अनुकृति पर ही किरमान के खाजू ने (१२८१ ई०-१३५२ ई०) अपना खम्सा लिखा। लेवी महोदय ने कहा है, "खाजू प्रथम ज्ञात कवि हैं जिन्होंने निजामी के अनुकरण पर अपना खम्सा लिखा।"^३

फारसी के दूसरे प्रख्यात कवि जामी हैं जिन्होंने अपना आदर्श निजामी को बनाया। उन्होंने ५ मसनवियाँ निजामी और अमीर खुसरो के आदर्शों पर लिखी।

१. निजामी काबे हैवा रेस्त अज हर्फ ।
हमा उमरश दरा सरमाया शुद सर्फ ॥
चुनों दर खम्सा दाद अदेशा रा दाद ।
के दर सब अशदादश बस्त बुनियाद ॥
दिलम देरस्त कि सौदा बसर दास्त ।
कि गुल चीनम जे बागे कू गुजर दास्त ॥

शीरी खुसरो, अमीर खुसरो,

भूमिका पृष्ठ २७, मुस्लिम यूनिवर्सिटी प्रेस, अलीगढ़

२. निजामी चूँ सोखन ना गुफ्तान गुजास्त ।

जे खूबी गौहरे ना सुफ्तान गुजास्त । शीरी-खुसरो पृष्ठ २७

३. परशियन लिटरेचर, लेवी, पृष्ठ, ७२

पर उनकी दो और स्वतंत्र मसनवियाँ हैं—१ सिलसिलातुल जहब, २. सभातुल अबरार।

जामी ने कहा है “पहले मेरी इच्छा थी कि निजामी की भाँति पाँच मसनवियाँ ही लिखू परन्तु मैंने मिलमिलातुल जहब तथा सभातुल अबरार, दो और लिखकर मर्यादा बढ़ा दी है।^१”

तुर्की साहित्य के कवियों को भी प्रेरणा निजामी से मिली है। शेखी ने (मृत्यु १४२९-३०) अपनी ‘शीरी व खुमरो’ मसनवी निजामी के आधार पर लिखी।^२ शेखी इम मसनवी के आधार पर तुर्की साहित्य में अमर है। बाद में तुर्की के कई अन्य कवियों ने इस कथा को अपनाया जिनमें जलीली और अह्नी का नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय है। ये कवि शेखी के एक शतक बाद के हैं। हिन्दी में पद्मावत लिखे जाने के पूर्व जामी और शेखी को पर्याप्त ख्याति मिल चुकी थी।

निजामी की मसनवियाँ — खुसरो-शीरी का स्रोत

निजामी को सर्वप्रथम मसनवी ‘खुसरो शीरी’ है। इसकी सामग्री उन्होंने अपने पूर्व के एक इतिहासकार तबेरी से सकलित की है।^३ ब्राउन महोदय का मत है कि निजामी अपनी सामग्री और शैली, दोनों दृष्टियों से फिरदौसी का अनुकरण करने हैं न कि मनाई का। यद्यपि उनके काव्य का विषय—सासानी बादशाह खुसरो परवेज के पराक्रम, शीरी में प्रेम, एवं फरहाद के दुर्भाग्य की कहानी—फिरदौसी या उसके सदृश किसी अन्य स्रोत से लिया गया है, तथापि उन्होंने इसको अपने ढंग से प्रस्तुत किया है जिससे वह वीर-काव्य से अधिक प्रेम-काव्य हो गया है।^४

खुसरो-शीरी का कथानक

खुसरो-शीरी में नायक खुसरो है जो मदाइन के बादशाह हुसमुज का बेटा है और नौशेरवाँ का पोता है। एक दिन उसका एक मित्र शाहपुर जो एक कुशल कलाकार भी है, शीरी की प्रशंसा उससे करता है। शीरी परम सुन्दरी और रूपवती है और आर्मेन के मेहबानों की भतीजी है। खुसरो परवेज उस पर आसक्त हो जाता है। शाहपुर उसका सदेश लेकर आर्मेन पहुँचता है और शीरी को परवेज की ओर आकृष्ट करता है। शीरी और खुसरो मिलते हैं और बाद में उनका विवाह होता है।

इस काव्य में फरहाद का व्यक्तित्व अत्यन्त प्रभावशाली है। वह एक शिल्पी

१. क्लासिकल परशियन लिटरेचर, ए० जी० आरबेरी, पृष्ठ ४३८

२. ए हिस्ट्री आफ़ आटोमन पोयट्री—इ० जे० डब्ल्यू गिब्स, भाग १, पृष्ठ ३०५

३. ए हिस्ट्री आफ़ आटोमन पोयट्री—भाग १, पृष्ठ ३१०

४. ए लिटरेरी हिस्ट्री आफ़ परशिया, भाग २, पृष्ठ ४०४-५

है जो शीरी पर अनुरक्त हो गया है। खुसरो फरहाद के प्रेम का समाचार पाकर जल उठता है। वह आदेश देता है कि यदि वह शीरी से सचमुच प्रेम करता है और उसे प्राप्त करना चाहता है तो बेसतून पर्वत को काटकर एक नहर बनावे जिसमें शीरी के लिए दूध आ सके। फरहाद इस पर तैयार हो जाता है और कोहे बेसतून को काटना शुरू करता है। शीरी की एक प्रतिमा बनाकर सामने रख लेता है और उसकी प्रेरणा से अपना कार्य पूर्ण करने लगता है। शीरी खबर पाकर एक दिन उसे देखने जाती है और घोड़े पर से गिर जाती है। फरहाद शीरी को घोड़े के साथ अपनी गर्दन पर ले लेता है। नहर पूर्ण होती है। इसी बीच खुसरो परवेज यह खबर फैला देता है कि शीरी की मृत्यु हो गयी। फरहाद यह समाचार सुनकर बेचैन हो जाता है और पर्वत से गिरकर अपनी जान दे देता है। शीरी उसका मजार बनवाती है ताकि प्रेमियों के लिए वह स्थान तीर्थ-स्थल बन सके। खुसरो इस बात पर शीरी से क्रुद्ध हो उठता है। पर फिर कुछ दिनों बाद उससे प्रसन्न होता है और दोनों आराम से रहने लगते हैं। अन्त में खुसरो परवेज की हत्या कर दी जाती है। शीरी उसको दफन कर आत्महत्या कर लेती है।

दो प्रकार के प्रेमी

निजामी ने इस काव्य में दो प्रकार के प्रेमियों की विषमता दिखलायी है। फरहाद और खुसरो दो प्रकार के प्रेमी हैं। खुसरो पहले बादशाह का बेटा है, फिर प्रेमी है। इसके बाद बादशाह है, फिर शीरी का पति है। उसके जीवन का अन्त उसका ही बेटा शीरवै करता है, पर शिल्पी फरहाद काव्य में प्रेमी के रूप में प्रकट होता है। प्रारम्भ से अन्त तक प्रेमी ही रहता है। प्रेम ही उसके जीवन का सम्बल है। इसके लिए ही वह मृत्यु का आलिङ्गन करता है। वह साधक है। शीरी उसकी प्रेरणा है, साधन है, साध्य है।

खुसरो-शीरी — एक आलोचना

निजामी एक समर्थ कवि है, पर 'खुसरो-शीरी' में वह सूफी मान्यताओं का सम्यक् निरूपण नहीं कर सके हैं। फरहाद की मृत्यु के बाद भी शीरी की मनोदशा में परिवर्तन नहीं होता। वह अपने प्रथम प्रेमी खुसरो से विवाह करती है और उसकी मृत्यु के बाद आत्महत्या करती है। फरहाद के मरने के बाद वह केवल मजार बनवाकर ही सतोष कर लेती है। फरहाद की उपेक्षा क्यों है, इसका समाधान निजामी के काव्य में नहीं मिलता।

जहाँ लैला-मजनूँ में वह दोनों प्रेमियों की मृत्यु कराकर, उनका स्वर्ग में मिलन कराते हैं वहीं 'खुसरो-शीरी' में फरहाद की इतनी बड़ी कुर्बानी, इतना उच्च-प्रेम तथा एकनिष्ठता के समक्ष हम शीरी को पिघलती हुई नहीं पाते। उसका इतना बड़ा त्याग अकारण जाता है। फिर भी वह कहीं-कहीं सूफियाना सकेत देते हैं। जीवन की क्षणिकता के सम्बन्ध में वह कहते हैं, "जिदगी का बाग कितना उम्दा बाग है अगर वह खिज़ा की हवा से महफूज होता। कितना अच्छा

है महल जमाने का अगर उसकी बुनियाद हमेशा की होती। यह दिल को लुभाने वाला महल इस कारण से सदा मालूम होता है कि जब यहाँ थोड़ी गर्मी आयी तो (वह) तुझसे कहता है—उठ।^१ ”

निजामीकृत लैला मजनूँ का कथानक

निजामी का दूसरा काव्य लैला-मजनूँ है। इसमें कवि ने अरब की प्रख्यात कथा को ग्रहण किया है जिसको तुर्की और भारतीय कवियों ने भी अपनाया। इसकी रचना ११८८ ई० में प्रारम्भ हुई।^२ कथा इस प्रकार है—

“कैम मुल्के अरब के एक अमीर का लडका था। मखतब में वह लैला पर आशिक हुआ। लैला भी उस पर फरेब्ता हुई। प्रेम का उदय होने ही दोनों एक-दूसरे के लिए बेकरार रहने लगे। कैम को उन लोगों ने मजनूँ (पागल) कहना शुरू किया जो कभी प्रेम में नहीं फँसे थे। लोग उस पर ताने कसने लगे। कुत्ते की तरह जबान निकालने लगे। जब लैला के माँ-बाप को यह खबर मिली तो उस पर कड़ा नियंत्रण कर दिया गया। हरिण के बच्चे को दूध से छुड़ा दिया गया। उसकी आँखें सदैव आँसुओं में भरी रहती। मजनूँ भी उसके विरह में तड़प उठा। गली, कूचे और बाजार में भ्रमण करने लगा। उसकी आँखों में सैलाब था। दिल में कमक थी। वह हृदय-विदारक गाना गाया करता था। रो-रोकर आशिकों की भाँति पढ़ता था। वह चलता तो लोग ‘मजनूँ-मजनूँ’ कहकर व्यग्य बरमाते। उसकी नीद जाती रही थी। वह न दिन को खाना खाता था और न रात में सोता था। हर रात जुदाई के अशआर पढ़ा करता था। महबूब (प्रेमपात्र) की गली में वह प्रायः जाता और लैला के घर का दरवाजा चूम कर वापस आ जाता। वह अमख्य-बार लैला का नाम लेता था। लैला से मिलने के अतिरिक्त उसके मन में और कोई इच्छा शेष नहीं थी। लैला के परिवार वालों को जब यह खबर मिली तो उन्होंने नियंत्रण और कड़ा कर दिया। मजनूँ की हालत दिन-पर-दिन खराब होती जा रही थी। वह पूर्वी हवा के सामने खड़ा हो जाता और कहता कि तू जाकर उससे कहना, “तेरा बरबाद किया हुआ तेरे रास्ते की खाक पर पड़ा हुआ है। तुझे छूकर जो हवा आती है उसमें वह रूह

१. खे खुश बाग़ेस्त बागे जिन्दगानी।

गरऐमन बाशद अजबादे खेजानी ॥

खे खुरम काख शुद क़ाखे जमाना।

गरशबाशद असासे जावेदाना ॥

अज्जां सर्व आमद ईकलरे विल आवेज।

कि चूँ जा गर्म कर दी गोयदत्तखेज ॥

—खुसरो शीरीं, निजामी, पृष्ठ ४१, नवल किशोर प्रेस,
लखनऊ

२. क्लासिकल परशियन लिटरेचर, ए० जे० आरबेरी, पृष्ठ १२४

ढू ढता है। अपने घर की कुछ हवा भेज दे और अपने बारगाह की कुछ खाक भेज दे।”

मजनूँ का बाप लैला के परिवारवालो के यहाँ यह पैगाम लेकर जाता है कि लैला की शादी मजनूँ से कर दी जाय। पर उसे सफलता नहीं मिलती। तब उसका पिता मजनूँ को नसीहत करता है। इससे उसकी दशा और कष्ट हो उठती है। पिता उसको काबा ले जाता है ताकि शायद वह स्वस्थ हो जाय। पर वहाँ भी मजनूँ लैला के प्रेम का ही वरदान माँगता है और कहता है कि मेरी उम्र कम हो जाय पर लैला की उम्र कम न हो। लैला के पिता उसका विवाह इब्नेसलाम से कर देते हैं और लैला दुलहन बनती है। मजनूँ अब पहाड़ तथा जंगलो मे भटकने लगता है। उसकी माँ और पिता दोनों की मृत्यु हो जाती है। लैला के पति इब्नेसलाम की भी मृत्यु होती है। लैला पवित्र आचरण के साथ मजनूँ से मिलती है, फिर उसकी मृत्यु हो जाती है। मजनूँ भी उसकी कब्र पर अपनी जान दे देता है। स्वर्ग मे दोनों मिलते हैं।

सूफी-विचारधारा का प्रौढ काव्य

निजामी का लैला-मजनूँ सूफी विचारधारा का एक प्रौढ काव्य है जिसमे कवि ने प्रेम-साधना को भली-भाँति स्पष्ट किया है। प्रेम का महत्व बतलाते हुए उन्होंने कहा है “जो इश्क हमेशा नहीं रहने वाला है वह जवानी की स्वाहिशात का खेल है। इश्क वह है जो कम न हो और उससे कदम न हटे। मजनूँ जब तक जिंदा रहा इश्क का बोझ उठाता रहा। फूल की तरह इश्क की नसीम के साथ खुश रहा।”

लैला-मजनूँ की समीक्षा

लैला और मजनूँ के प्रेम के माध्यम से ‘हकीकी’ प्रेम को स्पष्ट करने का प्रयत्न कवि ने किया है। मजनूँ कहता है—“यह बिजली जो मेरे ऊपर गिरी है

१. इश्के के न इश्क जाबे दानीस्त।

बाजों चये शहबते जवानीस्त ॥

इश्क आं बाशद कि कम न गर्द द।

ता बाशद अजां कदम न गर्द द ॥

ता जिंदा ब इश्क बारू कश बूद।

चूँ गुल बनसीमे इश्क खुशबूद ॥

लैला-मजनूँ, निजामी, पृष्ठ ३०, नवल किशोर प्रेस,

लखनऊ, १८८० ई०

वह एक ढर को नहीं जला रही है, हजारों ढेरों को जला रही है। मैं इस जुलम में तनहा नहीं हूँ। सैकड़ों ने इस जुलम को बरदाश्त किया है।”^१

लैला केवल मात्र हाड माँस की एक सजीव प्रतिमा नहीं है बल्कि “वह दुनिया को रोशन करनेवाली सुबह है।”^२ निजामी यह भी कहते हैं कि “वह दिल जो मुहब्बत से खाती हो, उसे गम का सैलाब ले जाता है।”^३

मजनूँ की एकनिष्ठता

प्रेम का मार्ग कठिन है। इसमें अनेक प्रकार के कष्ट अनिवार्य हैं पर सच्चा प्रेमी अपने पथ में विचलित नहीं होता। मजनू के पिता विक्षिप्त मजनू को काबा ले जाते हैं और उससे कहते हैं, “ऐ बेटे ! यह खेलने की जगह नहीं है, यह चारासाजी की जगह है। काबे के हल्के को तुम हाथ में रख लो और दुआ माँगो कि तुम इस व्यर्थ कार्य से मुक्ति पा जाओ। कहो कि ऐ खुदा ! मेरी खबरगिरी कर। मैं प्रेम में निमग्न हो गया हूँ। मुझको प्रेम की विपत्ति से छुड़ा।”^४

मजनूँ इश्क की बात सुनकर थोड़ा रोया। फिर हँसा। साँप की तरह उछला और उसने काबे के हल्के को पकड़ लिया और कहा, “खुदा ! आज मैं तेरे दरवाजे पर खड़ा हूँ। लोग कहते हैं इश्क से अलग हो जाऊँ। यह मुहब्बत का तरीका नहीं है। मैं इश्क से शक्ति प्राप्त करता हूँ। अगर इश्क जाता रहा तो मैं मर जाऊँगा। मेरी खमीर इश्क से पाली गयी है। मेरी किस्मत इश्क के बगैर न हो। ऐ खुदा ! तू मेरे इश्क को चरम सीमा पर पहुँचा दे। मैं भले ही न रहूँ, पर वह रहे। इश्क के चश्मे से मुझे नूर दे। इस सुरमे से मेरी आँख को दूर मत कर। मुझे इश्क के शराब में और सराबोर कर दे। लोग कहते हैं कि इश्क के काटे को निकाल दे, लैला को दिल से अलग कर दे। ऐ खुदा, मेरी जिन्दगी में से जितना बाकी है उसे ले ले और उसकी जिन्दगी को बढ़ा दे।”^५

प्रेम के प्रति यह एकनिष्ठता तथा यह आत्म-समर्पण सूफी साधना की मुख्य विशेषता है। यह मार्ग पवित्रता का है। मरकर ही सच्चा प्रेम प्राप्त किया जा सकता है। इसीलिए मृत्यु को निजामी ने बाग और बोस्ता कहा है, उसे प्रिय के यहाँ जाने का रास्ता कहा है।^६

१. ईं सायक्रा कुफ़ताद बर मन।

शोज़द न यके हजार ख़िरमत।।

—लैला-मजनूँ,

निजामी, पृष्ठ ३४, नवल किशोर प्रेस, लखनऊ, १८८० ई०

२. लैला न के सुबह गेती अफ़रोज़।—लैला-मजनूँ-निजामी, पृष्ठ २६

३. लैला-मजनूँ—वही, पृष्ठ ३१

४. लैला-मजनूँ—वही, पृष्ठ ३०

५. लैला-मजनूँ—वही, पृष्ठ ३१

६. लैला-मजनूँ—निजामी, पृष्ठ ४

निजामी द्वारा अशरीरी प्रेम का चित्रण

लैला-मजनू में दोनों प्रेमी एक दूसरे से भेट करते हैं पर पवित्रता और वासनाहीनता के साथ। एक पीर की सहायता से दोनों मिलते हैं पर ज्यों ही दोनों प्रेमी एक दूसरे को स्पर्श करने के लिए कदम बढ़ाते हैं, मजनू सावधान हो जाता है और कहता है “यह रास्ता मुहब्बत का नहीं है।”^१ फिर दोनों पृथक् हो जाते हैं। जामी के काव्य ‘यूसुफ जुलेखा’ में भी यूसुफ का जुलेखा से शारीरिक मिलन नहीं होता। प्रेम-साधना में वासना के लिए कोई स्थान नहीं है। इसमें नफ्स पर विजय पाना आवश्यक है। यह दृष्टिकोण ईरान के फारसी प्रेमाख्यानों के अध्ययन से स्पष्ट प्रकट हो जाता है। पर भारत में आकर सूफी प्रेमाख्यानों में एक मुख्य परिवर्तन यह दिखाई पड़ता है कि यहाँ के कवि अमीर खुसरो, जायसी और मन्नन आदि सभोग का वर्णन खुल कर करते हैं। सभोग के इस चित्रण को ईरान के प्रेमाख्यानकार निजामी और जामी स्थान नहीं देते। निजामी के ‘खुसरो-शीरी’ में खुसरो को भी आलिंगन या रमण करते नहीं चित्रित किया गया है।

दोनों मसनवियों की तुलना

‘लैला-मजनू एक सफल सूफी प्रेमाख्यान है। इसमें निजामी की विचारधारा स्पष्ट रूप से सामने आती है। ‘खुसरो-शीरी’ में फरहाद में सूफी प्रेम-साधना के समस्त लक्षण दिखाई पड़ते हैं। पर उसका व्यक्तित्व सागर की एक लहर की भाँति उठकर फिर विलीन हो जाता है। खुसरो परवेज का ही व्यक्तित्व प्रारम्भ से अत तक काव्य में उभरता या अमरवेलि की भाँति छाया हुआ दिखाई पड़ता है। पर प्रेम की अमरता, जीवन की नश्वरता तथा त्याग और आत्म-समर्पण की महत्ता इस काव्य में भी प्रकट हो जाती है। सूफी प्रेम साधना अशरीरी है। फरहाद और मजनू दोनों के प्रेम में इसीलिए इतनी तड़प, इतनी आकुलता और इतनी चीख-पुकार होने हुए भी कहीं मासलता नहीं है। दोनों पवित्र प्रेम के अनुगामी हैं। इसके लिए वे मृत्यु को वरण करते हैं। निजामी के ‘लैला मजनू’ का प्रभाव तुर्की के कवियों पर पड़ा। इस कथा को बगदाद के फजूलि ने अपनाया।^२

भारतीय कवि अमीर खुसरो के प्रेरणा स्रोत निजामी

निजामी के अनुकरण पर भारत में अमीर खुसरो ने अपना खरमा लिखा। पर अमीर खुसरो भारत के कवि हैं, अतः उन पर भारतीय वातावरण का प्रभाव कम नहीं है। कुछ समसामयिकों ने अमीर खुसरो की कटु आलोचना की।^३ इसीलिए संभवतः उन्हें कहना पड़ा कि मेरे काव्य का सितारा ऊँचा उठ गया है,

१. लैला-मजनू—बही, पृष्ठ ८०-८३

२. ए लिटरेरी हिस्ट्री आफ़ परशिया, भाग २, पृष्ठ ४०६

३. लाइफ़ एंड वर्क्स आफ़ हज़रत अमीर खुसरो, वाहिद मिर्जा, पृष्ठ १९१

जिससे निजामी के कब्र में जलजला आ गया है।^१ पर यह बात उन्होंने सम्भवतः केवल आलोचको को उत्तर देने के लिए ही कही क्योंकि अनेक स्थलो पर वह निजामी की महत्ता स्वीकार करते हैं।^२ अमीर खुसरो की मृत्यु के लगभग ५० वर्ष बाद हिन्दी में मूफ़ी प्रेमाख्यानों का प्रणयन प्रारम्भ हुआ अतः यह देख लेना आवश्यक है कि निजामी और अमीर खुसरो में समता और विषमता कितनी है।

हिन्दी के प्रेमाख्यानों से तुलना

समानता की पहली बात तो यह है कि निजामी तथा अमीर खुसरो, दोनों कवियों के फारसी प्रेमाख्यानों में नायिकाओं का विवाह प्रेमी या आशिक से न किया जाकर किसी अन्य व्यक्ति से कर दिया जाता है। इससे प्रेमी नायको का जीवन अत्यन्त कष्ट-मकुल हो जाता है। इसके विपरीत हिन्दी के उत्तरी भारत के प्रेमाख्यानों में प्रेमिकाएँ प्रायः कुमारियाँ रहती हैं। उनका विवाह यदि होता है तो केवल उन प्रेमियों से जो कष्टों को झेलते हुए उन तक पहुँचते हैं। निजामी के लैला-मजनू में लैला का विवाह मजनू से न कराकर इब्नेसलाम से कराया गया है। 'खुसरो-शीरी' में नायिका का वैवाहिक सम्बन्ध फरहाद से न होकर खुसरो परवेज से होता है। इसका प्रभाव यह पड़ा है कि फारसी प्रेमाख्यानों में चित्रित किये गये प्रेमियों में अधिक तडप, दर्द, चीत्कार, और विक्षिप्तता है।

निजामी और अमीर खुसरो की दृष्टियों में अन्तर

निजामी की मसनवियों में दो प्रकार के प्रेमी हैं। एक तो सूफियाने रग में रगे हुए, फरहाद और मजनू जैसे व्यक्ति हैं, जिनकी सारी आशाएँ, आकांक्षाएँ और क्रियाएँ केवल एक केंद्र बिंदु पर अपना वृत्त बनाती हैं। अपनी प्रेमिकाएँ ही उनके लिए सब कुछ हैं। पर दूसरे प्रकार के नायक वे हैं जो सूफी-साधना का प्रतिनिधित्व नहीं करते बल्कि ससारी हैं। इनके जीवन में अनेक नायिकाएँ आती हैं। खुसरो परवेज की दो पत्नियाँ हैं मरियम और शकर। फिर शीरी जीवन में आती है। 'हफ्त-पैकर' में बहरामगोर की सात पत्नियाँ हैं। पर फरहाद और मजनू की दृष्टि एकमात्र अपनी प्रेमिकाओं पर जमी रहती है। अमीर खुसरो की दृष्टि जरा भिन्न दिखाई पड़ती है। उन्होंने मजनू का विवाह नौफल की लउकी से कराया है। पत्नी के रहते हुए भी उसका लैला के प्रति प्रेम कम नहीं होता। जामी की 'यूसुफ-जुलेखा' में भी जुलेखा का विवाह मिस्त्र के वजीर से हो जाता है। पर यूसुफ से उसका चित्त विमुख नहीं होता। जामी फिर जुलेखा का यूसुफ से विवाह कराकर अपना काव्य समाप्त करते हैं। जामी का

१. कौकबये खुसरवेम शुद बलंद।

जलजला दरगोरे निजामी फगंद॥—वही, पृष्ठ १९१

२. लाइफ एंड वर्क्स आफ अमीर खुसरो, वही, पृष्ठ १९१-१९२

यूसुफ-जुलेखा १४८३ ई० की रचना है।^१ उन पर अमीर खुसरो का प्रभाव स्वीकार किया गया है।

निजामी ने प्रेम की जिस उच्च भावभूमि पर लैला-मजनूँ को स्थिर किया है, उसी भाव-भूमि पर जामी ने अपना 'यूसुफ-जुलेखा' भी प्रतिष्ठित किया है। जामी ने प्रारम्भ में ही कहा है "उसके सौंदर्य ने ही लैला की मुखाकृति को सुन्दर बनाया जिसके प्रत्येक केश पर मजनूँ लुब्ध हो गया। उसने शरीर के मधुर अधरो की रचना की जिस पर परवेज और फरहाद का हृदय आसक्त हो गया। उसके कारण ही यूसुफ का मस्तक उन्नत हुआ और उस पर दृष्टि डालते ही जुलेखा मिट गयी।"^२

जामी का प्रेम सम्बन्धी दृष्टिकोण

जामी ने अपनी मसनवी में ईश्वर को शाश्वत सौंदर्य कहा है। यह सौंदर्य ससार की समस्त सुन्दरताओं में श्रेष्ठ है।^३ उन्होंने यूसुफ और जुलेखा में सासारिक प्रेम को अपनाकर ईश्वरीय प्रेम प्राप्त करने का आदर्श प्रस्तुत किया है। उनका कथन है, "ससारिक प्रेम का रसपान करो ताकि पवित्र प्रेम की मदिरा से परिचित हो सको। पर अपनी आत्मा अधिक समय तक वहाँ न टिकने दो। इस पुल से गुजर जाओ। तेजी से आगे बढ़ जाओ।"^४

यूसुफ-जुलेखा की विशेषताएँ

जुलेखा उस समय तक यूसुफ से नहीं मिल पाती जब तक वह अपनी समस्त वासनाओं का परिष्कार नहीं कर लेती। वासनाओं के झकझोर ही ने उसे यूसुफ को तिरस्कृत करने को विवश किया, उन्हें बदी बनवाया। पर वह अडिग रहे। जब जुलेखा अपनी वासनाओं पर विजय प्राप्त कर लेती है, यूसुफ सुलभ हो जाते हैं। काव्य के अंत में फरिश्ता आता है और यूसुफ से कहता है, "मैंने जुलेखा को विनत मुद्रा में देखा है। मैंने उसकी प्रार्थना सुनी है। जब उसने तुम्हारी याचना की है। अतः मैं उसकी आत्मा को निराशा से मुक्त करता हूँ और अपने सिंहासन से तुम्हारा विवाह जुलेखा से कराता हूँ।"^५

१. क्लासिकल परशियन लिटरेचर, आरबेरी, पृष्ठ ४४२

२. यूसुफ एंड जुलेखा—अनुवादक, प्रिफिथ, पृष्ठ २१

३. Ye, though she shrinks from earthly lover's call
Eternal beauty is the queen of all वही, पृष्ठ २१

४. यूसुफ जुलेखा—पृष्ठ २४

५. Thus spoke the Angel: To thee O king,
From the lord almighty a message I bring,
Mine eyes have seen her in humble mood,
I heard her prayer when to thee she Sued.

पर इस विवाह के पूर्व जुलेखा को फकीरी जीवन व्यतीत करना पड़ता है, निष्काम होना पड़ता है। मजनू की भोंति कष्टों को झेलना पड़ता है। विरह की अग्नि में तपना पड़ता है। वृद्धावस्था में यूसुफ उसे प्राप्त होते हैं। ईश्वरीय कृपा से वह फिर युवती होती है। पर अब वह विशुद्ध प्रेम की अनुगामिनी है। ईश्वरीय प्रेम का वाम उसके हृदय में हो गया है।

अमीर खुसरो की एक विशेषता

मजनू का नौफल की लड़की से विवाह अमीर खुसरो की अपनी सृष्टि है। निजामी ने इस प्रसंग को नहीं लिया है। अमीर खुसरो में यह प्रसंग क्यों आया, इसके कई कारण प्रतीत होते हैं। जिस समय अमीर खुसरो के काव्यों की रचना हो रही थी उस समय हुज्वेरी तथा अलगजाली जैसे साधकों के प्रयास से कुरान को सूफीमत ने अपना आधार ग्रथ स्वीकार कर लिया था जिसमें विवाहित जीवन की अनिवार्यता पर जोर दिया गया है।^१ अलगजाली ने स्वयं विवाहित जीवन का समर्थन किया है।^२ बाबा फरीद ने भी विवाहित जीवन का समर्थन किया है। उन्होंने स्वयं पारिवारिक जीवन व्यतीत किया।^३ ख्वाजा निजामुद्दीन औलिया उन्हीं के शिष्य थे और अमीर खुसरो के गुरु भी थे।

हिन्दी में जितने भी प्रमाख्यान लिख गये हैं उनमें नायक विवाहित रहते हुए भी प्रेम-साधना की ओर बढ़ते हैं। यह सनातन इस्लाम से सूफीमत के समझौते का प्रतिफल हो सकता है। सूफीमत का यही सर्मा वत रूप भारत में आया।

अमीर खुसरो का संभोग चित्रण

निजामी और अमीर खुसरो में एक अन्तर और स्पष्ट है। अमीर खुसरो ने अपनी शीरी-खुसरो मसनवी में संभोग का चित्रण किया है।^४ उन्होंने इस मसनवी में खुसरो और शीरी के मिलन के प्रसंग का चित्रण करते हुए कहा है, “जब खुसरो मस्त हो गया तब सुन्दरियों को छोड़कर एकान्त में चला गया और

Her soul from the sword of despair I free
And here from my throne I betoeth her the.

—यूसुफ एंड जुलेखा—बही, पृष्ठ २९६

१. चौथा पारा, सूरें निसा, आयत ३; १३ वां पारा, सूरें राद, आयत, ३८, हिन्दी कुरान—मीर बशीर
२. अलगजाली दी मिस्टिक—मार्गरेट स्मिथ, अध्याय ४
३. दी लाइफ एंड टाइम्स आफ शेख फरीदुद्दीन गंजेशकर, खालिक अहमद निजामी, पृष्ठ ३९
४. खुसरो शीरी—अमीर खुसरो, पृष्ठ २३८-२४३ मुस्लिम यूनिवर्सिटी अलीगढ़ १९२७ ई०

ऐश आराम करने के लिए पोशिदा हो गया ।” इसके पश्चात् नायक-नायिका शीरी का श्रृंगार करता है। दोनों अतीव प्रसन्न होते हैं। अमीर खुसरो के अनुसार “दिल की खाहिशो ने हवस की लगाम पकड़ ली और सब तीर की तरह सीने से निकल गया। दोनों ने एक दूसरे के हाथों को पकड़ा और बज्रमगाह (महफिल) से शबिस्ता (रात को सोने की जगह) की तरफ चले गये। सबसे पहले उस प्यासे होठ वाले तथा खुश्क लब बेताब ने मुँह को आबेहयात से सैराब किया और जब शहद जैसे शर्बत से फारिग हुआ तो उसको अपनी गोद में खीचा”^१ इसके बाद रमण का चित्रण है। सभोग के चित्रण की प्रवृत्ति ईरान की सूफी मसनवियों में नहीं है। जामी की यूसुफ-जुलेखा में जुलेखा का विवाह भिन्न के वजीर के साथ हुआ, फिर यूसुफ से हुआ पर अभारतीय कवि जामी ने मिलन और सभोग का वर्णन नहीं किया है। अमीर खुसरो में यह प्रवृत्ति भारतीय वातावरण से आयी है। हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों में भी सभोग-श्रृंगार का सुव्यवस्थित चित्रण मिलता है। इसका मूल-स्रोत भारतीय साहित्य में है। फारसी के सूफी प्रेमाख्यानों में सबसे पहले इस प्रकार का चित्रण अमीर खुसरो की ‘शीरी-खुसरो’ में किया गया मिलता है।

फैजीकृत नल-दमन में सभोग चित्रण

अकबरकालीन कवि फैजी ने भी अपने ‘नल-दमन’ में प्रणय और मिलन का चित्रण किया है—“इश्क में दिल और जवान एक हो गयी।” तन मन के साथ और जान जान के साथ एक हो गया। दोनों वफादारी का अहदो पैमान करने लग और रुई और शोले की तरह एक दूसरे में लग गये। इशारो-इशारो

१. चू खुसरू मस्त शुद बा नाजनीनों ।
बखलबत रपत अजॉ खिलवत नशीनों ॥
नेहा गदत अजपये इशरत नवाजी ।
कज आबो गिल कुनद गुलरा नमाजी ॥—वही, पृष्ठ २३८
दो आशिक रा करारे दिल बर ओपताद ।
निशाते कामरानी दरसर ओपताब ॥
हवाये दिल हवसरा शुद एनागीर ।
शकेब अजसीना बेहूँ जस्त चूँ तीर ॥
गिरफता दस्ते यक्र दीगर चू मस्तां ।
शुदन्द अज बज्म गहसूये शबिस्तां ॥—वही, पृष्ठ २४०
न खुशत आ तशनये लब खुश्क बेताब ।
दहन अज आबे हैवां कद सैराब ॥
चू फारिग शूद जे शर्बत हाये चू नोश ।
कशीद आ सर्वरा चू गुल दरापोश ॥—वही, पृष्ठ २४०

मे राज कहने लगे । सीने मे सीने मे जाहिर करने लगे । छपरखट मे सैकडो जलवे करने लगे ।” १

निजामी और जामी की मसनवियो मे इस प्रकार के चित्रण नहीं पाये जाते । ईरान के अन्य सूफी प्रेमाख्यानों मे भी इस प्रकार के प्रसंग नहीं है । अतः हम मरलनापूर्वक कह सकते हैं कि अमीर खुसरो तथा फैजी ने इस प्रवृत्ति को भारतीय परम्परा से ग्रहण किया है ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि फारसी के सूफी प्रेमाख्यानों से जहाँ हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों के प्रेम निरूपण मे समानता है, वही विभिन्नता भी कम नहीं है । भारत के फारसी सूफी प्रेमाख्यानों मे भी ईरान के फारसी सूफी प्रेमाख्यानों से अन्तर आ गया है और हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों मे यह अन्तर अधिकाधिक गहरा होता चला गया है ।

-
१. आखिर जेम्याँ हिजाब बर्खास्त ।
 वज्र रूप दुई नक्काब बर्खास्त ॥
 दर इश्क दिलो जबाँ यके शुद ।
 तन बातनो जाँ बजाँ यके शुद ॥
 पैमाने वफा जे सर गिरफ्तंद ।
 चूँ पुम्बओ शोला दर गिरफ्तंद ॥
 अज दीदा बदीदा राज गुफ्तंद ।
 वज्र सीना ब सीना बाज गुफ्तंद ॥
 करदंद चो गुल ब ऐश पारीं ।
 सदजलवा ब हुजलये निगारीं ॥

अध्याय—२

भारतीय साहित्य में प्रेमाख्यान

[इस अध्याय में संस्कृत प्राकृत तथा अपभ्रंश के प्रमुख प्रेम कथाओं का आलोचनात्मक परिचय दिया गया है। संस्कृत की प्रेम कथाओं में दुष्यंत-शकुंतला, नल-दमयंती, उषा-अनिरुद्ध तथा माधवानल कामकंदला का अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। क्योंकि सूफी कवियों ने इन्हीं प्रेमकथाओं का उल्लेख किया है और असूफी प्रेमाख्यानकारों ने इन्हे ग्रहण किया है। इन कथाओं के प्रेम निरूपण की विशेषताओं का भी उल्लेख किया गया है। और दिखलाया गया है कि हिन्दी के प्रेमाख्यानों पर संस्कृत कथाओं का प्रभाव है।

प्राकृत के प्रेमाख्यानों में लीलावई कहा पर अधिक विस्तार से विचार किया गया है क्योंकि यह प्राकृत की सभ्यतः सर्वाधिक सरस उपलब्ध प्रेमकथा है। इसमें अनेक कथा रुढ़ियाँ हैं जो अपभ्रंश तथा हिन्दी की दोनों धाराओं के प्रेमाख्यानों में पाई जाती हैं। अपभ्रंश के प्रेमाख्यानों में भविसयत्त कहा, णायकुमार चरिउ, सुदंसण चरिउ, करकंड चरिउ, आदि जैन कथाओं की समीक्षा करते हुए यह मत प्रकट किया गया है कि इनमें प्रेम का स्वाभाविक विकास नहीं है और पद्मावत आदि काव्यों पर इन जैन काव्यों का प्रभाव बताना उचित नहीं।

इस अध्याय में अपभ्रंश के प्रेमाख्यान “सदेश रासक” की मुख्य प्रवृत्तियों पर भी विचार किया गया है और दिखलाया गया है कि इसमें कवि ने लोक और साहित्यिक परम्पराओं का सामंजस्य किया है। यह प्रवृत्ति परवर्ती प्रेमाख्यानों में भी देखी जाती है।]

भारतीय साहित्य में वैदिक काल से ही प्रेमाख्यान मिलने लगते हैं। ऋग्वेद में यमयमी का सवाद है जिसमें यमी अपने भाई यम से ही प्रेम प्रस्ताव करती है। इसके अतिरिक्त पुरुषसू और उर्वशी, तथा श्यावाश्व की कथाएँ आती हैं जिनमें प्रेम का प्रसंग है। इन कथाओं की समीक्षा पंडित परशुराम चतुर्वेदी ने ‘भारतीय प्रेमाख्यान की परम्परा’ में की है।^१

वैदिक कथाओं का किसी प्रकार हिन्दी प्रेमाख्यानक साहित्य पर प्रभाव पड़ा है, ऐसा नहीं लगता। वस्तुतः लौकिक संस्कृत में प्राप्त ‘दुष्यंत और शकुंतला’ ‘नल-दमयंती’ ‘उषा-अनिरुद्ध’ तथा ‘माधवानल कामकंदला’ की कथाएँ ही हिन्दी के मध्ययुगीन प्रेमाख्यानक साहित्य को प्रभावित करती रही हैं। कुतुबन कृत

मृगावती मे सम्भवत सर्वप्रथम इन कथाओ का उल्लेख आया है।^१ मलिक मुहम्मद जायसी ने भी नल-दमयती, दुष्यत-शकुतला, उपा-अनिरुद्ध तथा मधवानल-कामकदला की कथाओ का उल्लेख किया है।^२ अनेक असूफी प्रेमाख्यानकारो ने तो इन कथाओ के आधार पर स्वतंत्र काव्यों का ही प्रणयन किया है। अतः आवश्यक है कि इन कथाओ के उद्गम और विकास पर विचार किया जाय।

दुष्यंत और शकुंतला की कथा

‘दुष्यंत और शकुतला’ की प्रेम-कथा सर्वप्रथम महाभारत मे आती है। श्रीमद्भागवत पुराण मे भी संक्षेप मे यह कथा आयी है। पर इस कथा को लेकर सर्व प्रथम एक सशक्त नाटक की रचना करने वाले महाकवि कालिदास है। इसे आधार बनाकर उन्होंने ‘अभिज्ञान शाकुतल’ की रचना की। संस्कृत साहित्य मे इस नाटक का गौरवपूर्ण स्थान है। यह सहज मानवीय प्रेम का अमर काव्य माना गया है।

अभिज्ञान शाकुंतल की कथा का संगठन

‘अभिज्ञान शाकुतल’ मे कण्व ऋषि के आश्रम मे सर्वप्रथम दुष्यंत शकुतल को वल्कल वस्त्र ग्रहण किये हुए देखता है और उसके मन मे राग उत्पन्न होता है। वह कहता है “इसमे संदेह नहीं कि यह क्षत्रिय के ग्रहण करने योग्य है क्योंकि मेरा साधु मन इसको चाहता है। किसी सदिग्ध वस्तु मे सज्जनों के अन्तःकरण की प्रवृत्तियाँ ही प्रमाण होती है।”^३ जिस समय दुष्यंत के हृदय मे प्रेम जगता है शकुतला के हृदय मे भी प्रेम का प्रादुर्भाव होता है। दुष्यंत प्रियवदा से शकुतला का परिचय पूछता है। वह बताती है कि शकुतला मेनका की पुत्री है। प्रियवदा से ही उसे ज्ञात होता है कि “कण्व शकुतला का विवाह किसी योग्य

१. मृगावती सुनि जिअ रहसाई। कामाजनु मधवानल पाई॥

बिहसि नाम कहेसि मृगावति। नलजनु भैंटी दमावती॥

सूफी काव्य संग्रह, पृष्ठ ११३ (तृ० स)

२. जस दुखंत कहें साकुतला। माधौनलहि कामकदला॥

भए अंक नल जस दमावति। नैना मूंद छपी पडुमावती॥

पदमावत—छंद २००

आजु मिलै अनिरुध को ऊखा। देव अनन्व दैतन्ह सिर दूखा॥

पदमावत—छंद २७४.

३. असंशयं क्षत्र परिग्रह क्षमा,

यदाय्यं मस्यामभिलाषि मे मनः।

सतां हि संदेह पदेषु वस्तुषु,

प्रमाणमन्तःकरण प्रवृत्तयः॥

अभिज्ञान शाकुतलम् १-२३

वर से करना चाहते हैं अतः दुष्यत का प्रेम अब अधिक तीव्र हो उठता है। जब शकुतला को वह स्पृहणीय समझता है।^१ दूसरे अंक में राजा का प्रणय और आखेट चित्रित किया गया है। फिर वह हस्तिनापुर वापस आ जाता है।

अभिज्ञान शाकुतल का तृतीय अंक अत्यन्त महत्वपूर्ण है। प्रेम का सूत्रपात पहले नायक अवश्य करता है पर एक बार जब नायिका का हृदय खुल गया तो खुला ही रहा। वह विरह में तडप उठती है। दुष्यत के प्रति उसके मन में एक बार शका उठी थी, 'कही वह मेरी उपेक्षा न कर दे।' पर उसने शकुतला को समझाया था "अयि भीरु ! तुम जिससे निरादर की आशका कर रही हो, वह तुम्हारे सग के लिए उत्सुक है। लक्ष्मी चाहने वाले को भले ही न मिले परन्तु जिसे स्वयं लक्ष्मी चाहे वह उसे न मिले यह कैसे हो सकता है ?"^२ इतना दृढ़ विश्वास पाकर शकुतला ने अभिसार किया। पर उसका प्रणयी अंत में शकुतला की उपेक्षा करता ही है और उसका तिरस्कार भरी सभा में करता है। वह अँगूठी भी शकुतला के पास नहीं रह गयी थी जिससे वह दुष्यत को अपने प्रीत का स्मरण दिलाती। कालिदास के अभिज्ञान शाकुतल में यह सारी घटना दुर्वासा ऋषि के अभिशाप के कारण घटती है।

पाँचवें सर्ग में जब ऋषिकुमार हस्तिनापुर में मातृत्व भार से बोझिल शकुतला को दुष्यत के पास ले आते हैं दुष्यत उसे जरा भी नहीं पहचानता। वह कह उठता है "यह रूपवती कान्तिशालिनी अनायास यहाँ आ गयी है। इसको पहले व्याहृत् था इसका मैं निर्णय नहीं कर पाता अतः मैं न इसे छोड़ सकता हूँ न स्वीकार कर सकता हूँ। मैं सुबह के उस भौरे की भाँति हूँ जो ओस कण के कारण कुद पुष्प को न छोड़ पाता है और न उसका रस ही ले पाता है।"^३ इस प्रकार शकुतला तिरस्कृत होती है। उसकी माँ मेनका उसे मरीचि के आश्रम में पहुँचा देती है। इसी बीच वह अँगूठी जिसे स्मृति के लिए दुष्यत ने शकुतला को दिया था, एक

१. भव हृदय ! साभिलाषं सम्प्रति सन्देह निर्णयोजातः।

आशङ्क से यदग्निं तदिदं स्पर्शक्षमं रत्नम्॥

१-३०

२. अयं सतेतिष्ठति सङ्गमोत्सुको
विशङ्ग से भीरु ! यतो अवधीरणाम्॥
लभेत वा प्रार्थयिता न वा श्रियं
श्रिया दुरापः कथमीप्सितो भवेत्॥

३-११.

३. इदमुपनतमेवं रूपम् क्लिष्टकान्तिः।
प्रथमं परिगृहीतं स्यान्न वेत्यव्यवस्यन्॥
भ्रमर इव विभाते कुन्दमन्दस्तुषारं।
न च खलु परिभोषतुं नैव शक्नोमि हातुम्॥

५-१९

धीवर उसके पास ले आता है। यह अँगूठी जल में स्नान करने समय शकुतला से गिर गयी थी। धीवर को यह एक मछली के पेट से प्राप्त हो गयी थी। दुष्यत की प्रसुप्त स्मृतियाँ इस अँगूठी को देखकर अब सजीव हो उठती हैं। और वह पश्चाताप करता है।

सातवे अंक में राजा दैत्यो को परास्त कर मरीचि के आश्रम में शकुतला को देखता है अपना अपराध स्वीकार करता है और फिर नायक नायिका मिलते हैं। उस बीच शकुतला के गर्भ में भरत का जन्म हो चुका था।

प्रेम चित्रण की विशेषता

इसके कथानक में प्रेम का प्रारम्भ पुरुष की ओर से होता है पर कवि ने नारी के हृदय के प्रेम को अधिक प्रखर दिखलाया है। नायिका आत्मसमर्पण के पश्चात् निरंतर दुष्यत को स्मरण करती रहती है, पर पुरुष की कठोरता का उसे शिकार बनना पड़ता है। उसकी घोर अवमानना होती है। अपमान होता है। नायक नायिका अन्त में अवश्य मिलते हैं पर यह तब होता है जब शकुतला पर्याप्त कष्ट झेल चुकती है। भारतीय साहित्य में नायिकाएँ प्रायः कोमल, सवेदनशील, पतिव्रता, सहिष्णु, और एकव्रतचारिणी चित्रित की गयी हैं। हिन्दी के असूफी प्रेमाख्यानों में इस परम्परा की भरपूर रक्षा हुई है। फारसी की प्रेमकथाओं में नारी की अपेक्षा पुरुष को अधिक प्रेमी, सहिष्णु, सवेदनशील, और एकनिष्ठ चित्रित किया गया है। 'लैला-मजनू' कथा में मजनू एकनिष्ठ है पर लैला का विवाह डब्बसलाम से होता है जिस प्रकार शकुतला प्रेम के कारण इतना कष्ट सहती है उसी प्रकार मजनू सहता है। फारसी प्रेम कथाओं की नायिकाओं को इतना अधिक कष्ट नहीं होता। हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों में नायक ही अधिक कष्ट झेलता है। अभिज्ञान शाकुतल में प्रेम का प्रारम्भ दुष्यत में अवश्य होता है पर कथा जहाँ चरम सीमा पर पहुँचती है, वहाँ नायक अत्यन्त क्रूर बन जाता है। शकुतला उपेक्षिता बनती है।

'अभिज्ञान शाकुतल' नाटक है अतः उसके कथानक का गठन नाटकीय ढंग पर हुआ है। पर उसके विकास में दुर्वासा का अभिशपण बहुत कार्य करता है। प्रेम घटक का कार्य इसमें सखियाँ करती हैं। अँगूठी के माध्यम से नायक और नायिका का मिलन होता है।

कथा का मूल स्रोत—महाभारत

महाभारत में आदि पर्व के अन्तर्गत सम्भव पर्व में 'दुष्यत और शकुतला' की कथा आती है।^१ पर कालिदास ने जो कथा ली है उसमें महाभारत की कथा से अन्तर यह है कि यहाँ प्रारम्भ में महाभारतकार दुष्यत की शक्ति तथा राज्य शासन की क्षमता का विस्तृत वर्णन करते हैं (महाभारत पृष्ठ २०१, २०२)। फिर बहुत से सैनिकों और सवारियों के साथ आखेट के लिए राजा को

जाते हुए चित्रित किया गया है (पृष्ठ २०२, २०३, २०४)। इसके बाद २० श्लोको में कण्व ऋषि के आश्रम का वर्णन आता है जहाँ बहुत से त्यागी, विरागी, यती, बाल्यखिल्य, ऋषि तथा अन्य मुनिगण निवास करते हैं। यही दुष्यत मालिनी नदी को देखते हैं और मुख्य कथा प्रारम्भ होती है। दुष्यत आश्रम में जाते हैं और महर्षि को न देखकर पूछते हैं “यहाँ कोई है” ? यौवन, शील और सदाचार से सम्पन्न एक नारी उपस्थित होती है और अतिथि का स्वागत करती है (स्वागत त इति क्षिप्रमुवाच प्रतिपूज्य च)।

अभिज्ञान शाकुंतल और महाभारत की कथा की तुलना

महाभारत में कालिदास के अभिज्ञान शाकुंतल की भाँति प्रेम घटक के रूप में सखियाँ नहीं आती। दुष्यत कहते हैं “आत्मा ही अपना बंधु है। आत्मा ही अपना आश्रय है। आत्मा ही अपना मित्र है और वही अपना माता-पिता है। अतः तुम स्वयं ही आत्म-समर्पण करने योग्य हो।”^१ शकुंतला आत्म-समर्पण करती है और दुष्यत के साथ एकान्तवास करती है। लज्जाशीला शकुंतला फिर कण्व ऋषि के पूछने पर बता देती है कि मैंने दुष्यत को पति रूप में वरण किया है (पृष्ठ २१६)। वे अप्रसन्न नहीं होते। आश्रम में ही कालिदास की शकुंतला गर्भवती होने पर दुष्यत के यहाँ जाती है पर वह उपेक्षा करता है। यहाँ तीन वर्ष तक शकुंतला आश्रम में दुष्यत की चतुरगिणी सेना की प्रतीक्षा करती है पर राजा के यहाँ से कोई विदा कराने नहीं आता। फिर भरत को लेकर वह स्वयं जाती है। कालिदास के अभिज्ञान शाकुंतल में ऋषिकुमारों के साथ शकुंतला जाती है। इस स्थान पर कालिदास ने दुष्यत के हृदय में पर्याप्त अन्तर्द्वंद्व चित्रित किया है पर महाभारतकार ने इस अन्तर्द्वंद्व का चित्रण नहीं किया है। शकुंतला विश्वास दिलाना चाहती है पर वह नहीं पहचानता और कह उठता है “दुष्ट तपस्विनी ! मुझे कुछ भी याद नहीं है। तुम किसकी स्त्री हो ?”^२

महाभारतकार अँगूठी का प्रसंग नहीं ले आते। शकुंतला दुष्यत को विश्वास दिलाना चाहती है और बार-बार उसे समझाती है पर दुष्यत उपेक्षा ही करता है। निराश शकुंतला अब चलने को उत्सुक होती है उसी समय अन्तरिक्ष से आकाशवाणी होती है तब दुष्यत भरत और शकुंतला को स्वीकार करता है।

१. आत्मनो बन्धुरात्मैव गति र्नात्मैव चात्मनः ।
आत्मनो मित्रमात्मैव तथाऽऽत्मा चात्मनः पिता ॥
आत्मनैवात्मनो दानं कर्तुमर्हसि धर्मतः ॥

महाभारत—पृष्ठ २१४

२. सोऽयं श्रुत्वंव तद् वाक्यं तस्या राजा स्मरन्नपि ।
अब्रवीन्न स्मरामीति कस्य त्वं दुष्ट तापसि ॥

महाभारत—पृष्ठ २२१.

कवि कालिदास ने दुष्यत से विधिपूर्वक प्रायश्चित्त करवाया है। उसकी शकुतला मरीचि ऋषि के आश्रम में चली जाती है। पर महाभारतकार ने ऐसा नहीं किया है।

कालिदास की विशेषताएँ

कालिदास ने मानव मन के अन्तर्द्वंद्व, सघर्ष और हृदय की भावभूमियों में गहराई से प्रवेश किया है। महाभारतकार का यह उद्देश्य नहीं प्रतीत होता।

भागवत की कथा

श्रीमद्भागवत के नवम स्कंध में भी यह कथा आती है। पुराणकार ने महाभारत की कथा को ही आधार बनाया है। भागवत में कथा मक्षिप्त है। इसमें दुष्यत के प्रताप का विशद् वर्णन नहीं है। महाभारतकार की भाँति शकुतला दुष्यत को न समझाती है न विस्तृत विश्वास दिलाती है। आकाशवाणी होने पर दुष्यत शकुतला को स्वीकार कर लेता है। कालिदास की भाँति यहाँ भी सखियाँ नहीं हैं और न दुर्वासा के अभिशाप की ही यहाँ कल्पना की गयी है। भागवत के पूर्व अति संक्षेप में यह कथा 'विष्णु पुराण' में भी आती है।^१ उसकी कथा का भी आधार 'महाभारत' ही ज्ञात होता है।

नल-दमयंती की कथा

'नल-दमयंती' की दूसरी प्रसिद्ध कथा है, जिसका उल्लेख सूफी कवि ही नहीं करते बल्कि असूफी कवि भी करते हैं। नरपति व्यास तथा सूरदास ने तो इस कथा के आधार पर काव्य भी लिखा है। नलदमयंती की कथा महाभारत के वन पर्व के अन्तर्गत नलोपाख्यान पर्व में आती है।^२ इस कथा को कथा सरित् सागर के अन्तर्गत सोमदेव ने भी ग्रहण किया है।^३ पर इस कथा के आधार पर संस्कृत में महाकाव्य लिखने वाले कवि श्रीहर्ष हैं जिन्होंने 'नैषधीय चरितम्' में नल और दमयंती के प्रेम का मार्मिक चित्रण किया है।

नैषधीय चरितम्

'नैषधीय चरितम्' की कथा संक्षेप में इस प्रकार है। प्रथम सर्ग के लगभग १०० श्लोकों में कवि ने राजा नल का यश, प्रताप और गुणों का वर्णन किया है। इसी सर्ग में नल की भेट हंस से होती है। द्वितीय सर्ग में हंस स्वच्छद होकर राजा नल से दमयंती का सौंदर्य वर्णन करता है। उसके नखशिख वर्णन के पश्चात् वह कहता है कि "मैं दमयंती के सामने आपकी वह प्रशंसा करूँगा कि वह सुदूरी

१. श्रीविष्णु पुराण, गीताप्रेस, गोरखपुर, चतुर्थ अंश, उन्नीसवाँ अध्याय, पृष्ठ ३४९

२. महाभारत, द्वितीय खण्ड, पृष्ठ १०९१ से ११६७ तक, गी० प्रे० गोरखपुर

३. कथा सरित् सागर, रूपान्तरकार गोपालकृष्ण कौल, पृष्ठ २२३ से २३३ तक

आपको अपने हृदय में इस प्रकार बैठा ले कि फिर उसे स्वयं इन्द्र भी न डिगा सके।”^१ तृतीय सर्ग में हंस दमयती के पास आता है और उसके समक्ष नल की प्रशंसा करता है। दमयती उसकी मधुर वाणी सुनकर नल के प्रति प्रगाढ़ प्रेम प्रकट करती है। वह हंस से कहती है, “मैंने उन्हें लोगो से सुना, उन्मादवश उन्हें चारो ओर देखा तथा एकाग्रचित्त से उनका ध्यान किया अब या तो मुझे उनकी प्राप्ति हो या मेरे प्राणों का नाश, दो में से एक होना है और हंस, वह तुम्हारे ही हाथ है।”^२

चतुर्थ सर्ग में प्रेम विह्वला दमयती का वर्णन किया गया है। पाँचवे सर्ग में इन्द्र, वरुण, अग्नि और यम देवता भी दमयती को हस्तगत करने के लिए स्वयंवर में पधारते हैं। मार्ग में छल से वे नल को दौत्य कार्य के लिए नियुक्त करते हैं। छठे सर्ग में नल देवताओं की तिरस्कारिणी विद्या के सहारे राजा भीम के महल में प्रवेश करते हैं। सातवें सर्ग में पेज ८ से दमयती के नखशिख सौंदर्य का वर्णन करते हैं। आठवें में दमयती महल में नल को पाकर अत्यन्त मुग्ध हो जाती है। वह कहती है, “मेरी दृष्टि ने तो आपके रमणीय रूप को देखकर ही अपने जन्म का फल पा लिया। मेरे ये कान अमृत का भी आदर न करे यदि आप उनके ऊपर अपनी वाणी की कृपा कर दें।”^३ नवम् सर्ग में नल देवताओं की पैरवी कर रहे हैं, पर दमयती कहती है कि मैं नल के अतिरिक्त किसी और को नहीं वरण कर सकती। वह यहाँ तक कहती है, “अच्छा! वे देवगण भी तुम्हारे स्वयंवर में आये। उनको प्रसन्न करके ही मैं तुम्हें बलूँगी। क्या उन्हें किसी प्रकार दया न आयेगी। वे न तो मदन ही हैं और न नल ही हैं।”^४ दसवें सर्ग में स्वयंवर का वर्णन है जिसमें उपर्युक्त सभी देवगण उपस्थित हैं। सरस्वती सब का परिचय देती है। चारो देवता नल के रूप में ही सभा में हैं। दमयती उद्विग्न है। एकादश तथा द्वादश सर्ग में राजाओं का वर्णन किया गया है। इसके बाद के सर्गों में देवताओं

१. तदहं विदधे तथा तथा दमयन्त्याः सविधे तव स्तवम्।

हृदये निहितस्तथा भवानपि नेन्द्रेण यथापनीयते ॥ २।४७
नैषधोद्यो चरितम्, अनुवादक, चडिका प्रसाद शुक्ल, पृष्ठ ४६.

२. श्रुतः स दृष्टश्च हरिस्तु मोहाद्व्यातः स नीरन्ध्रतबुद्धिधारम्।

ममाद्य तत्प्राप्तिरसुव्ययो वा हस्ते तवास्ते द्वयमेक शेषः ॥ ३।८२
अनुवादक—नैषधोद्यो चरितम्, चडिका प्रसाद शुक्ल पृष्ठ ८१

३. प्राप्तैव तावत्तव रूपसृष्टिं निपीय दृष्टिर्जनूषः फलं मे।

अपि श्रुती नामृतमाद्वियेतां तयोः प्रसादीकुरुषे गिरं चेत् ॥ ८।४९
वही—पृष्ठ २२४.

४. ब्रजन्तु ते तेऽपि वरं स्वयंवरं प्रसाद्य तानेव मया वरिष्यसे।

न सर्वथा तानपि न स्पृशद्वा न तेऽपि तावन्मदनस्त्वमेव वा ॥ ९।१५४.
वही—पृष्ठ २७३.

का पतिव्रता दमयती से प्रभावित होने तथा वास्तविक नल का संकेत कर देने का प्रसंग आता है। दमयती वास्तविक नल को पहचान कर जयमाल पहनाती है। दोनों का विवाह होता है। देवतागण स्वर्ग को लौटते हैं। कलि के साथ उनका वायुद्ध छिड़ जाता है। देवता कलि को परास्त कर आस्तिकवाद की स्थापना करते हैं। अठारहवें सर्ग में नल-दमयती के मिलन और सुरत क्रीडा का विस्तृत वर्णन आता है। १९ वें सर्ग में प्रभात का वर्णन है फिर नल को दैनिक कार्य में प्रवृत्त दिखलाया गया है। बीसवें में दमयती के साथ नल का समय यापन तथा एकीसवें में देवस्तुति है। २२ वें चन्द्रोदय का वर्णन तथा ग्रथ की समाप्ति है।

महाभारत और नैषध — कथा की तुलना

श्रीहर्ष ने महाभारत की पूर्ण कथा नहीं ग्रहण की है। नल और दमयती का विवाह कराकर वह कथा समाप्त कर देते हैं पर महाभारत की वास्तविक कथा विवाह के उपरान्त प्रारम्भ होती है। कलि क्रुद्ध होता है और उसके प्रभाव से वह जुआ खेलते हैं। उनका भाई पुष्कर उन्हें हरा देता है। वह सारा राज्य हार जाते हैं अतः उन्हें वन में आना पड़ता है। सती साध्वी दमयती भी साथ हो लेती है।

नल दुःख से कातर होकर वन में दमयती का परित्याग कर देते हैं। जब वह सोकर उठती है और नल को नहीं देखती है, वह भयभीत और शोकमग्न हो जाती है। उसका करुण ऋदन सुनकर कोई व्याध आता है। और उसको सतीत्व से डिगाना चाहता है। वह शाप देती है जिससे प्राण-शून्य होकर वह पृथ्वी पर गिर पड़ता है।^१

दमयती भयंकर वन में प्रवेश करती है और मिह के सामने विलाप करती है, पर्वत के समक्ष ऋदन करती है। लगातार तीन दिन तीन रात चलने के पश्चात् एक वन में पहुँचती है जहाँ तपस्वी रहते हैं। (पृष्ठ ११२४) तपस्वी उसका स्वागत करते हैं 'स्वागत त इति प्रोक्ता तं सर्वेस्ताप सोत्तमैः।' तपस्वियों से वह नल के विषय में पूछती है और कहती है "यदि कुछ ही दिन रात मैं राजा नल को नहीं देखूँगी तो इस शरीर का परित्याग करके आत्मा का कल्याण करूँगी।" तपस्वी उसे आश्चर्य करते हैं। दमयती एक सारथी के साथ चेदिराज की राजधानी में पहुँच जाती है। दमयती के पिता ब्राह्मणों को चारों ओर दमयती का पता

१. उक्तमात्रे तु वचने तथा स मृगजीवनः।

व्यसुः पपात मेदिन्यामग्निदग्ध इव द्रुमः॥

वन पर्व, 'नलोपाख्यान, ६३ वाँ अध्याय, श्लोक ३९

२. यदि कैश्चिद्बहोरात्रं द्रक्ष्यामि नलं नृपम्।

आत्मानं श्रेयसा योष्ये देहस्यास्य विमोचनात्॥

वनपर्व, नलोपाख्यान, ६४ वाँ अध्याय, श्लोक ८९

लगाने के लिए भेजते हैं। सुदेव नामक एक ब्राह्मण चेदिपुरी से दमयती को विदर्भ ले आता है।

दमयती को छोड़कर नल भी अत्यन्त दुखी हैं। एक वन में पहुँचते हैं जहाँ उन्हें सुनाई पड़ता है—“पुण्य श्लोक नल। दौड़िये, मुझे बचाइये। उच्च स्वर से कहीं हुई वाणी को सुनकर वह कहते हैं ‘डरो मत’ (पृष्ठ ११३४)। राजा नल इस वन में एक नाग कर्कोटक की रक्षा करते हैं। नाग नल को सहायता करने का आश्वासन देता है। नल राजा ऋतुपर्ण के यहाँ पहुँचते हैं और उन्हें अश्वाध्यक्ष की नौकरी मिलती है।^१ इधर दमयती कुछ ब्राह्मणों को नल की खोज में भेजती हैं। पर्णादि नामक एक ब्राह्मण अयोध्या नगरी में ऋतुपर्ण के यहाँ जाता है और नल से दमयती की दशा कहता है। दमयती ऋतुपर्ण के यहाँ सुदेव नामक ब्राह्मण को स्वयंवर का सदेश लेकर भेजती है। ऋतुपर्ण नल से कहता है कि “बाहुक! तुम अश्व विद्या के तत्त्वज्ञ हो, यदि मेरी बात मानो तो मैं दमयती के स्वयंवर में सम्मिलित होने के लिए एक ही दिन में विदर्भ की राजधानी में पहुँचना चाहता हूँ।”^२ नल पहुँचता है। नल को दमयती पहचानती है दोनों मिलते हैं।

नैषध में सतीत्व की परीक्षा नहीं

श्रीहर्ष ने कथा के एक मुख्य अंश को छोड़ दिया है। विवाह के पश्चात् दमयती के जीवन में आपदाएं आती हैं। उसके सतीत्व की परीक्षा होती है और वह खरी उतरती है। दमयती का विलाप अत्यन्त करुण है। गिरिराज, और सिंह से वह नल का ठिकाना पूछती है। तपस्वियों से उसे सहानुभूति मिलती है। नैषधकार ने नल और दमयती के सौंदर्य को अधिक उभारा है। पर महाभारतकार ने उसके रूप, गुण, शौर्य, सदाचार, विनय, शील, धैर्य को भी उभारकर रखा है। श्रीहर्ष में कल्पनाओं की प्रधानता है। वे कवि हैं। शृंगार के कवि हैं। अष्टादश सर्ग में उन्होंने नलदमयती की कामकेलि का विस्तृत चित्रण किया है। पर महाभारत में यह प्रसंग नहीं है।

नल-दमयंती कथा की विशेषताएँ

कवि कालिदास ने दुष्यंत की कठोरता दिखलायी है। महाभारतकार ने नल की कठोरता दिखलायी है वन-कान्तार में वह अपनी एक व्रत-चारिणी तथा

१. स त्वमातिष्ठ योगं तं येन शीघ्रा हया मम।

भवेयुरश्वाध्यक्षोऽसि वेतनं ते शतं शतम्॥

वही ६७ वाँ अध्याय, श्लोक, ६

२. विदर्भान् यातुमिच्छामि दमयन्त्याः स्वयंवरम्।

एकात्मा ह्यतत्त्वज्ञ मन्यसे यदि बाहुक॥

महाभारत, वन पर्व, भाग २, ७१ वाँ अध्याय, श्लोक २

सती-साध्वी पत्नी को छोड़कर चला जाता है। कथा सरित-सागर में भी नायक की कठोरता दिखलाई गयी है। महाभारत की कथा तथा सरित् सागर की कथा में इतना अन्तर है कि हंस को नल नहीं, दमयती पकड़ती है और दमयती को नल से मिला देने का आश्वासन वह देता है। भारतीय कवि दुखान्त में विश्वास नहीं करता। कवि कालिदास ने दुष्यत और शकुन्तला को अंत में मिलाया है। महाभारतकार भी नल और दमयती में परस्पर मिलन कराते हैं। फारसी के कवियों की भाँति भारतीय कवि नायक और नायिका का निधन नहीं कराते। मजनूँ और फरहाद तड़पकर मर जाते हैं, पर उनकी प्रेमिकाएँ उन्हें नहीं मिलती।

प्रस्तुत प्रबंध के आलोच्यकाल के दो कवियों ने नल-दमयती की कथा ली है। नरपति व्यास ने सम्भवतः महाभारत को ही आधार बनाया है। नरपति व्यास की कथा नल-दमयती विवाह के पश्चात् भी चलती है। कलियुग के प्रकोप से राजा नल द्यूत क्रीडा में प्रवृत्त होते हैं और हार कर उन्हें वन जाना पड़ता है। अन्तर इतना अवश्य है कि महाभारतकार नल को अपने भाई पुष्कर से जुआ खेलते हैं पर नरपति एक ब्राह्मण से जुआ खेलते हैं। सूरदास कृत नल दमन में नल पुष्कर से ही जुआ खेलते हैं। दमयती के शाप से इस काव्य में भी व्याध जल कर भरम होता है। सूरदास की नल-दमयती कथा का प्रारम्भ जरा भिन्न है। भाटिन द्वारा गुणश्रवण कर नल दमयती में अनुरक्त होते हैं। शेष कथा महाभारत से मिलती जुलती है। सूरदास अन्त में दमयती की मृत्यु करा देते हैं जिसके अनन्तर नल अपने पुत्र को राज्य देकर वन में जाते हैं। इतना अन्तर अवश्य है। फारसी के कवि फैजी ने नलदमन काव्य में भी यही कथा ली है। फैजी ने जुए को प्रसंग को लिया है। हार कर वन में जाता है। दमयती भी साथ जाती है। नल ऋतुवर्ण के यहाँ नौकरी करता है, यह प्रसंग भी फैजी ने लिया है। पर फैजी ने दमयती के सतीत्व को अधिक विस्तार न देकर नल के प्रेम और विरह को अधिक उभारा है।

उषा-अनिरुद्ध की कथा

तीसरी कथा जिसका सूफियो ने उल्लेख किया है तथा जिसको कई असूफी कवियों ने अपनाया है उषा-अनिरुद्ध की है। यह हरिवंश, ब्रह्मवैवर्त विष्णु, शिव, ब्राह्म, अग्नि, तथा श्रीमद्भागवत पुराणों में आती है। 'विष्णु पुराण में इसकी कथा इस प्रकार है' "बाणासुर की पुत्री उषा ने एक दिन शंकर पार्वती को रमण करते देख अपने पति के साथ रमण करने की इच्छा प्रकट की। पार्वती ने उससे कहा "तुम दुखी मत हो समय पाकर तुम भी अपने पति के साथ रमण करोगी।" उन्होंने उषा के पूछने पर यह बताया, कि "वैशाख शुक्ल द्वादशी की रात्रि को जो पुरुष स्वप्न में तुमसे हठात् सम्भोग करेगा वही तुम्हारा पति होगा।" उसी तिथि को स्वप्नावस्था में किसी पुरुष ने उसके साथ सम्भोग किया। पार्वती का कथन सच हुआ। उषा उस व्यक्ति में अनुरक्त हो उठी। अपनी सखी

चित्रलेखा से उसने सम्पूर्ण वृत्तांत बताया। चित्रलेखा ने उसकी सहायता का आश्वासन दिया और आठ दिन बाद मुख्य मुख्य देवता, दैत्य, गंधर्व, और मनुष्यों के चित्र लिखकर उसने उषा को दिखलाये। अनिरुद्ध को देखकर वह कह उठी, “यही है, वह यही है।” चित्रलेखा ने उससे कहा, “तुम्हारा पति कृष्ण का पौत्र अनिरुद्ध है। मैं किसी प्रकार तुम्हारे पति को लाऊंगी, किन्तु तुम इस रहस्य को किसी से प्रकट न करना।” चित्रलेखा योगबल से अनिरुद्ध को ले आती है। अनिरुद्ध को कन्यान्त पुर में आकर उषा के साथ रमण करता जान अन्त पुर रक्षक संपूर्ण वृत्तांत बाणासुर से कह देते हैं। अनिरुद्ध पाश में बंध जाते हैं। श्रीकृष्ण वहाँ जाते हैं। बाणासुर मारा जाता है। अनिरुद्ध तथा उषा गरुड पर चढ़कर श्रीकृष्ण के साथ द्वारिकापुरी आते हैं।^१

भागवत और विष्णु पुराण की कथा में अन्तर

भागवत पुराण के दशम स्कंध के बासठवे अध्याय में भी यह कथा है। विष्णु पुराण की कथा तथा श्रीमद्भागवत की कथा में यह अन्तर है कि इसमें अन्त पुर रक्षक कहते हैं “आपकी अविवाहिता पुत्री का आचरण हमें अपने कुल को कलकित करने वाला लगता है। प्रभो! हम निरंतर उस भवन की रक्षा करते हैं। कोई पुरुष राजकन्या की ओर झाँक भी नहीं सकता, फिर भी उसको किसी ने दूषित कर दिया हम यह नहीं जानते।” ‘विष्णु पुराण’ की भाँति अनिरुद्ध के साथ उषा के रमण करने की सूचना अन्त पुर रक्षक नहीं देते। इसी प्रकार अन्य पुराणों में भी कुछ कथा की घटनाओं में अन्तर हो गया है पर मूल कथा सर्वत्र एक सी है। हिन्दी में रामदास, पहार, मुरलीदास, जीवनलाल नागर आदि ने इस कथाओं को ग्रहण किया है। रामदास की कथा में कुटनी बाणासुर से अन्त पुर की सूचना देती है। नारद इसमें जाकर उषा को सात्वना देते हैं।

दुष्यंत-शकुंतला की कथा में प्रत्यक्ष दर्शन से प्रेम का प्रादुर्भाव होता है। नल-दमयंती कथा में गुण-श्रवण तथा चित्र-दर्शन से प्रेम का उदय होता है। पर उषा-अनिरुद्ध कथा में स्वप्न दर्शन से प्रेम का अभ्युदय दिखलाया गया है। कालिदास के ‘अभिज्ञान शाकुंतल’ में सखियाँ प्रेम घटक का कार्य करती हैं उषा-अनिरुद्ध में उषा की सखी चित्रलेखा प्रेमी युगल को मिलाने में सहायता करती है मञ्जनकृत ‘मधुमालती’ में भी उसकी सखी प्रेमा प्रेम घटक का कार्य करती है। ‘ज्ञानदीपक’ में देवयानी की सखी सुरजानी यह कार्य करती है। उषा-अनिरुद्ध में जिस प्रकार चित्रलेखा अनिरुद्ध को उठाकर उषा के समीप लाती है उसी प्रकार मञ्जनकृत ‘मधुमालती’ में अप्सरायें मनोहर को मधुमालती के समीप उठा ले आती हैं और दोनों का मिलन होता है।

१. विष्णु पुराण—अध्याय ३२, अनुवादक, श्री मुनिलाल गुप्त, गी० प्रे०

गोरखपुर

२. श्रीमद्भागवत पुराण—दशम स्कंध, ६२ वाँ अध्याय, गीता प्रेस

माधवानल — कामकंदला की कथा

‘माधवानल-कामकदला’ संस्कृत की एक अन्य प्रेम कथा है जिसकी नायिका एक नर्तकी तथा नायक ब्राह्मण है। मध्य युग में यह बड़ी लोकप्रिय रही है। सूफी कवियों ने तो उसका उल्लेख मात्र किया है पर असूफी कवियों में से आलोच्य काल में आधे दर्जन से अधिक कवियों ने इसे ग्रहण किया है। संस्कृत में जो कथा मिलती है उसका रचयिता आनन्दधर बताया जाता है और इस काव्य की रचना १३०० ई० में हुई बतायी जाती है।^१ संस्कृत में ‘माधवानल आख्यानम्’ तथा ‘माधवानल नाटकम्’ नाम से यह कथा मिलती है।^२

आनन्दधर सरस्वती की बदना के पश्चात् पुष्पावती नगरी का वर्णन करता है। गोविन्दचन्द्र वहाँ का राजा है। रुद्रामहादेवी पटराज्ञी है। वह परम सुदरी और पद्मिनी है। उसके राज्य में माधव ब्राह्मण है। वह रूप में मकरध्वज, शास्त्र में बृहस्पति तथा बुद्धि में उशना के तुल्य है। उसके रूप से नगर की सभी स्त्रियाँ मोहित और कामर्त हो जाती हैं। राजा परीक्षा लेते हैं। उसे राज्य से बहिष्कृत किया जाता है। वह कामावती नगरी में चला जाता है। वहाँ काम-कदला राजनर्तकी अपनी कला का प्रदर्शन कर रही है। अपनी कला का परिचय देकर माधव कामकदला को आकृष्ट करता है। उसे राजकोष का भाजन बनना पड़ता है। निर्वासन का दण्ड उसे दिया जाता है। कामकदला से प्रेमसलाप कर वह व्यथित मन से नगर छोड़ता है। माधव विक्रमादित्य के राज्य में उज्जयिनी पहुँचता है। महाकाल के मंदिर में अपनी दुःख गाथा लिख देता है।^३ विक्रमादित्य उसकी सहायता करते हैं और माधव कामकदला को प्राप्त करता है।

माधवानल-कामकदला कथा में एक नर्तकी के उदात्त प्रेम की कथा कही गयी है। इसके पूर्व संस्कृत साहित्य में शूद्रक ‘मृच्छकटिक’ में वेश्या बसतसेना के विमल प्रेम की कथा लिख चुके थे। इस नाटक में ब्राह्मण चारुदत्त को वह अपना हृदय दान करती है और उसकी होकर रह जाती है। कामकदला भी माधव के गुण पर रीझ कर राज सुख ठुकरा कर माधव को अंगीकार करती है।

१. गुजरात एंड इट्स लिटरेचर, श्री कन्हैया लाल माणिक लाल मुंशी,
द्वितीय संस्करण, पृष्ठ २०४

२. माधवानल कामकंदला प्रबंध, गायकवाड़ ओरियंटल, सीरिज बड़ौदा
पृष्ठ, ३४१

३. स कोऽपि नास्ति सुजनो, यस्य कश्यन्ते हृदयदुःखानि ।
आयान्ति यान्ति कण्ठे, पुनरपि हृदये विलीयन्ते ॥
विरला जानन्ति गुणान्, विरला पालयन्ति निर्धनस्नेहम् ।
विरलाः परकार्यकराः, परदुःखेनापि दुःखिता विरलाः ॥

प्राकृत के प्रेमाख्यान—तरंगवई

संस्कृत की भाँति प्राकृत में भी अनेक प्रेमकथाएँ लिखी गयी हैं। इन प्रेमकथाओं में सबसे प्राचीन पादलिप्त सूरीकृत 'तरंगवई' कथा है जिसका रचनाकाल ५ वीं शताब्दी ठहराया गया है।^१ पर यह काव्य अपने मूल रूप में सुरक्षित नहीं है। इसका एक संक्षिप्त रूप १००० वर्ष बाद का मिलता है जिसमें १६४३ गाथाएँ हैं। इसकी कथा इस प्रकार है।

“एक सेठ की कन्या अपने सौंदर्य के लिए प्रख्यात थी। वह एक दिन पुष्पकरिणी में हंस और हसिनी के एक जोड़ को देखती है और मूर्छित हो जाती है। उसे स्मरण हो जाता है कि पूर्वजन्म में वह हसिनी थी। एक व्याध ने उसके हंस को मार डाला था और वह उसके साथ अग्नि में जल गयी थी। वह पूर्वजन्म के पति की इसी लिए आकांक्षा करने लगती है। बड़ी कठिनाइयों के पश्चात् वह एक चित्र के सहारे अपने प्रियतम को प्राप्त करती है। नायक जब उसे लेकर भाग रहा है कुछ डाकू उन्हें पकड़ते हैं और कलि देवी को बलिदान चढ़ाने लगते हैं। किसी प्रकार उनकी जान बचती है और उनका विवाह होता है। इसके पश्चात् एक जैन मुनि से भेंट होती है जो उन्हें जैन धर्म की शिक्षा देते हैं। उपदेश का इतना प्रभाव पड़ता है कि वे वैराग्य ले लेते हैं। पूर्व जन्म में यही मुनि वह व्याध था।”^२

प्रेम की अमरता का प्रतिपादन

इस जैन कथा में प्रेम की अमरता दिखलायी गयी है। यहाँ पूर्व जन्म का सच्चा प्रेम नये जन्म में भी फलित होता है। पर सूफी कवियों की भाँति इन कवियों का लक्ष्य प्रेम की प्राप्ति नहीं है। जैन धर्म के प्रभाव से यहाँ प्रेम वैराग्य में बदल जाता है। इस प्रकार की अनेक जैन कथाएँ अपभ्रंश में भी लिखी गयी हैं जिन पर आगे विचार किया जायगा। प्रेम की पुष्टि चित्र द्वारा इस काव्य में भी होती है। असूफी प्रेमाख्यानों में पूर्वजन्म की कथाएँ भी सम्बद्ध की गयी हैं जिन पर 'कथानक सगठन' अध्याय में विस्तार से विचार किया गया है। तरंगवई की कथा प्रथम पुरुष में है। नायिका स्वयं अपनी कथा इसमें कहती है। इस काव्य में प्रेम की विविध परिस्थितियों के अतिरिक्त बाह्य और आन्तरिक संघर्षों का भी चित्रण किया गया है।

कोऊहल की लीलावई

प्राकृत का सबसे महत्वपूर्ण प्रेमाख्यान कोऊहल कृत लीलावई है। लीलावई महाराष्ट्री प्राकृत का एक सरस काव्य है। इसकी रचना का काल स्थूल रूप से

१. ए. हिस्ट्री आफ इंडियन लिटरेचर, विंटरनिट्ज, भाग २. पृष्ठ ५२२

२. ए. हिस्ट्री आफ इंडियन लिटरेचर, पृष्ठ ५२२. (१९३३)

आठवीं शताब्दी ठहराया गया है।^१ कोऊहल के काव्य में एक ओर जहाँ कालिदास, बाण और हर्ष की परम्पराएँ सुरक्षित हैं^२ वहीं दूसरी ओर इसमें ऐसी रूढ़ियाँ भी हैं जिनका प्रयोग परवर्ती युग के अपभ्रंश के काव्यों में भी हुआ है। इस काव्य का कथानक इस प्रकार है।

कथानक का संगठन

विपुलाशय नामक राजा को एक दिन अपने वैभव से विरक्त हुई। वह अपना राज्य छोड़कर हिमालय पर तपस्या करने लगे। उनकी तपश्चर्या देखकर देवताओं को भय हुआ। मिद्धि में विघ्न पहुँचाने के लिए उन्होंने स्वर्ग से रभा को भेजा। राजा डिग गये। दोनों के संयोग से कुवल्यावली नामक कन्या का जन्म हुआ।

बड़ी होने पर एक गधवं राजकुमार चित्रागद पर वह आसक्त हो गयी। एक दिन पिता ने दोनों को एक विमान पर बैठे देखा। पिता ने क्रुद्ध होकर अभिशाप दे दिया। वह गधवं राक्षस बन गया और भीषणानन के रूप में वह गोदावरी के तट पर रहने लगा। कुवल्यावली बड़ी आर्त और खिन्न रहने लगी। पिता का हृदय पुत्री की अमीम व्यथा देखकर पसीज उठा। उसने अभिशाप में मशोधन किया और कहा कि चित्रागद एक राजा से चोट खाने पर पुनः गधवं राजकुमार हो जायगा। कुवल्यावली की माँ रभा स्वर्गपुरी से पुनः वापस आकर उसे राजा नलकूबर की शरण में दे देती है। वह उसकी देख-रेख करता है।

लीलावती काव्य में तीन प्रेमिकाएँ आती हैं। इन तीनों को कवि ने एक दूसरे से सम्बद्ध कर दिया है और कथा का संगठन दृढ़ करने की चेष्टा की है।

पति से वियुक्त कुवल्यावली अलकापुरी के राजा नलकूबर के यहाँ रहने लगती है। नलकूबर का विवाह वसन्तश्री नामक युवती से होता है और उससे महानुमती कन्या का जन्म होता है। महानुमती और कुवल्यावली दोनों सखियों के रूप में रहने लगती हैं।

महानुमती की माँ वसन्तश्री तथा शारदाश्री बहने थी। इनके पिता मेंस पर्वत पर स्थित मुलसा के राजा विद्याधर हंस थे। एक दिन बचपन में गणेश की नृत्य-मुद्रा का शारदाश्री ने उपहास किया। गणेश क्रुद्ध हो उठे। पशु हो जाने के लिए उसे अभिशाप दिया। पशु होकर वह वन में रहने लगी। एक दिन सिंहल के राजा शिलामेघ वहाँ शिकार खेलने आते हैं और वाण चलाते हैं। पशुरूप में विचरती हुई शारदाश्री को वाण लगता है, वह अभिशाप से मुक्त हो जाती है और हाथ में जयमाल लिये हुए परम सुदरी के रूप में उपस्थित होती है। दोनों का विवाह होता है।

शारदाश्री से इस कथा की नायिका लीलावती का जन्म होता है। ज्योतिषी भविष्यवाणी करते हैं कि लीलावती चक्रवर्ती राजा की पत्नी होगी।

‘लीलावती’ की माँ शारदाश्री बसतश्री की बहन थी। यह कहा जा चुका है। बसतश्री से महानुमती की उत्पत्ति हुई थी। इसी के साथ कुवल्यावली भी अपने पति से वियुक्त होकर रहती थी। इस प्रकार तीनों का सम्बन्ध जुड़ जाता है। किन्तु लीलावती का परिचय एक दिन अकस्मात् ही महानुमती से होता है जिसकी मनोरंजक कथा बाद में आती है।

महानुमती एक दिन अपनी सखी कुवल्यावली के साथ विमान पर सिद्ध कन्याओं का नाच गान देखने मलयगिरि जाती है। वहाँ केरल के सिद्ध राजा मलयानिल के पुत्र माधवानिल पर आसक्त हो जाती है। माधवानिल भी उस पर आकृष्ट होता है और अपनी नागरी अँगूठी महानुमती को दे देता है। इस अँगूठी में सर्पों से रक्षा करने का अद्भुत गुण था। महानुमती ने अपना हार राजकुमार की परिचारिका को दे दिया। दोनों विलग हुए।

कुछ दिनों पश्चात् शत्रुओं ने षड्यंत्र से राजकुमार माधवानिल को बहुत दूर पाटल में हटा दिया। वहाँ वह सर्पों से घिर गया। उसके पास अब नागरी अँगूठी नहीं थी, अतः सर्पों से छुटकारा पाना कठिन हो गया।

कुवल्यावली केरल आकर सारी बातों का पता लगाती है और लौटकर महानुमती से सम्पूर्ण कथा बताती है। महानुमती समाचार सुनकर अत्यन्त विकल होती है। विरह विह्वल दोनों सखियाँ गोदावरी के तट पर कुटी बनाकर रहने लगती हैं। सयोगवश एक दिन लीलावती वही स्नान करने आती है और दोनों से उसका परिचय होता है। वह व्रत लेती है कि जब तक उसे विपत्ति से मुक्त न करूँगी, अविवाहित रहूँगी।

प्रतिष्ठान के राजा सातवाहन की ख्याति फैल रही थी। उन्होंने लीलावती के अनुपम सौंदर्य की चर्चा सुनी। ज्योतिषियों की यह भविष्यवाणी भी उन्हें ज्ञात हुई कि लीलावती का पति चक्रवर्ती राजा होगा। सातवाहन ने लीलावती के पिता के यहाँ विवाह का सदेश भेजा किन्तु लीलावती ने यह स्पष्ट कह दिया कि जब तक वह महानुमती और कुवल्यावली को विरह से मुक्त न कर लेगी, विवाह न करेगी।

राजा सातवाहन को सारी बातें ज्ञात हुईं। उसने अपने प्रमुख सेवक श्री विजयानन्द को गोदावरी तट पर हार के साथ भेजा। वह हार जिसे महानुमती ने माधवानिल को दिया था, वीरवाहन नामक राजा से सातवाहन को प्राप्त हो गया था। सम्भवतः वीरवाहन कुवल्यावली के प्रिय चित्रागद का सम्बन्धी था जिसको उसके पिता ने राज्य सौंप दिया था। राजा सातवाहन से वह पराजित हुआ था। उसके कोष से वह हार विजेता सातवाहन को प्राप्त हुआ था। हार देखकर महानुमती निराश होती है। उसे अपने प्रिय माधवानिल के जीवित रहने

रतनसेन की प्रेमिका और पत्नी है, सिंहल के राजा गधर्व सेन की कन्या है। प्रेमियो तथा प्रेमिकाओ द्वारा पत्र लिखना भी एक पुरानी रूढ़ि है। भारतीय साहित्य में ही नहीं फारसी साहित्य में भी यहाँ मिलती है तथा अमीर खुसरो निजामी का मजनू भी लैला के यहाँ पत्र लिखता है^१ 'लीलावई' में कुवलावली शकुतला की भोंति बिना बड़ो की अनुमति लिए चित्रागद से विवाह करती है, अतः दुर्वासा के अभिशप की भोंति पिता का अभिशप उसको ग्रसता है। इससे प्रेमी का मिलन बड़ी कठिनाइयो के बाद होता है।

कोऊहल की नायिका लीलावती हमें उषा, अनिरुद्ध की नायिका उषा का स्मरण दिलाती है। उषा की सखी चित्रलेखा कई चित्र प्रस्तुत करती है जिसमें वह अनिरुद्ध को खोज लेती है। लीलावती का पिता भी कई राजाओं का चित्र उसके कमरे में रखवाता है। सातवाहन का चित्र देखकर वह उस पर लुब्ध होती है। उनसे स्वप्न में मिलती है और तब उनके विरह में तड़पने लगती है। लीलावती की परिचारिका विचित्रलेखा उषा की सखी चित्रलेखा की भोंति उसे सहायता पहुँचाती है।

'लीलावई' के अतिरिक्त प्राकृत के अन्य प्रेमाख्यान हैं 'मलय सुदरी' कथा, 'सुर सुन्दरी चरिअ', सिरिसिरिवाल कहा, 'रयण सेहर कहा'।

मलय सुंदरी कथा और उसकी विशेषताएँ

'मलयसुदरी कथा' में एक अज्ञात कवि ने महाबल तथा मलय-सुदरी के प्रेम तथा वैराग्य की कथा कही है। इस काव्य में नायक अनेक बार नायिका से मिलता है फिर पृथक् होता है। अन्त में नायक साधु हो जाता है और नायिका भिक्षुणी हो जाती है। इस कथा में जादू और चमत्कारों की बहुलता है। पूर्व जन्म के कार्यों का प्रभाव किस प्रकार पड़ता है इसको कवि ने दिखाया है। लोक-कथाओं की रूढ़ियों से काव्य भरा है। इस कथा के बाद को एक कवि माणिक्य सुदर ने "महाबल-मलय सुदरी-कथा" के रूप में पल्लवित किया।^२

प्राकृत की जैन कथाओं की समीक्षा

इन जैन प्रेम कथाओं में जैन धर्म की महत्ता स्थापित करना ही मुख्य लक्ष्य है। इन काव्यों में प्रेम का पर्यवसान प्रायः वैराग्य में होता है। नायक और नायिका जिन-मुनि की शरण में जाते हैं। इन कथाओं की एक यह भी विशेषता है कि इनमें जन साधारण के जीवन की भी झोंकी प्राप्त होती है। इनमें विभिन्न वर्गों के लोग आते हैं, केवल राजा और पुजारी ही नहीं आते।^३

१. निजामी, लैला-मजनू, पृष्ठ, ७२, ७३, अमीर खुसरो का मजनू लैली,

पृष्ठ ९२, ९९, अलीगढ़, १९१८, नवलकिशोर प्रेस, लखनऊ।

२. ए हिस्ट्री आफ लिटरेचर, पृष्ठ. ५३३-३४.

३. वही —

पृष्ठ. ५४५.

इन कवियों ने लोक कथाओं से प्रेरणा लेकर अपने काव्यों की रचना इसलिए की कि सामान्य जनता के मानस को इस विधि से प्रभावित किया जा सकता था।

अपभ्रंश के प्रेमाख्यान

प्राकृत तथा अपभ्रंश के प्रेम परक जैन काव्यों को विशुद्ध प्रेमाख्यान नहीं कहा जा सकता। इनका लक्ष्य न तो प्रेमदर्शन को अभिव्यक्त करना है और न दाम्पत्य प्रेम को ही प्रकट करना है। इन कथाओं में प्रेम, विवाह, विरह तथा कठिनाइयों का चित्रण अवश्य किया गया है परन्तु इस लौकिक प्रेम की असारता दिखला कर वैराग्य का महात्म्य स्थापित किया गया है और जैन धर्म की महत्ता प्रतिष्ठित की गयी है। 'भविस्यत्त कहा' इस प्रकार का एक महत्वपूर्ण काव्य है। इसकी कथा संक्षेप में इस प्रकार है।

भविस्यत्त कहा का कथानक

धनपति नामक एक नगर सेठ अपनी प्रथम पत्नी तथा पुत्र बधुदत्त की उपेक्षा कर दूसरा विवाह करता है। दूसरी पत्नी से उत्पन्न पुत्र भविष्यदत्त युवक हो जाने पर व्यापार के लिए जाता है और उसके साथ दूसरी मा से उत्पन्न भाई भी जाता है। दोनों एक द्वीप में पडाव डालते हैं। उनके साथ ५०० अन्य युवक व्यापारी भी हैं। बधुदत्त छल से भविष्यदत्त को छोड़कर दूसरे स्थान पर चला जाता है। भविष्यदत्त एक वैभवशाली पर जन-शून्य नगरी में पहुँचता है जहाँ एक राजकुमारी से विवाह करता है। उसे पर्याप्त धनराशि प्राप्त होती है। अब भविष्यदत्त वहाँ से प्रस्थान करने की तैयारी करता है। उसी समय बधुदत्त वहाँ आ पहुँचता है और पश्चात्ताप करता है। पर भविष्यदत्त ज्यों ही प्रस्थान के पूर्व जैन मंदिर में प्रणाम करने पहुँचता है, बन्धुदत्त उसकी पत्नी तथा समस्त धन को लेकर घर भाग आता है। यहाँ आकर बधुदत्त घोषित कर देता है कि युवती उसकी पत्नी है। भविष्यदत्त की माँ 'सुयपचमी' व्रत करती है। उधर भविष्यदत्त भी जिन की पूजा करता है। एक देव भविष्यदत्त की सहायता करता है और अपार धनराशि के साथ उसे घर पहुँचा देता है। उसके आने पर बधुदत्त का भडाफोड होता है। भविष्यदत्त राजा से न्याय की माँग करता है। बधुदत्त दंडित होता है और भविष्यदत्त को उसकी पत्नी वापस मिलती है।

दूसरे खण्ड में कुरुराज और तक्षशिला नरेश में लड़ाई होती है जिसमें भविष्यदत्त की सहायता से कुरुराज विजयी होता है। अतः वह अपना आधा राज्य देकर अपनी लड़की से भविष्यदत्त का विवाह कर देता है। कथा के अन्त में विमलबुद्धि नामक एक मुनि आते हैं और भविष्यदत्त को उसके पूर्व जन्म की कथाएँ सुनाते हैं। वह अपने पुत्र को राज्य सौंपकर पत्नियों के साथ वन में चला जाता है और तपस्या करने लगता है। उपवास के द्वारा वह प्राण विसर्जन करता है और उसको निर्वाण प्राप्त होता है।

कथा का लक्ष्य

इस काव्य में कवि ने सुयपचमी (श्रुतपचमी) का महात्म्य दिखलाया है। कथा की समाप्ति भी इस व्रत की महत्ता दिखाने के बाद होती है। भविस्यत्त कहा का रचयिता धनपाल का काल दसवीं शताब्दी ठहराया गया है।^१ इस काव्य में भविष्यदत्त का व्यक्तित्व जैन धर्म के अनुकूल चलता है। वह जैन मुनि की प्रार्थना करते चित्रित किया गया है।^२ उसकी मा को श्रुतपचमी व्रत करते बताया गया है।^३ भविष्यदत्त में वैराग्य भी जैनमुनि के उपदेश से उत्पन्न होता है।

कवि ने प्रथम खण्ड में शृंगार का विशद चित्रण किया है। भविष्यदत्त की मा के सौंदर्य के चित्रण के लिए कवि ने नखशिख वर्णन किया है। तृतीय खण्ड में कवि ने ससार की असारता दिखलायी है।^४ कथा में अनेक रूढ़ियाँ हैं, जो लोक-कथाओं में पाई जाती हैं। असुर प्रकट होकर भविष्यदत्त का विवाह कराता है। भविष्यदत्त जिस समय यात्रा कर रहा है उसकी नौका पथ-भ्रष्ट होती है।

गायकुमार चरिउ

अपभ्रंश का दूसरा प्रेम कथात्मक काव्य 'गायकुमार चरिउ' है। इस काव्य के रचयिता पुष्पदत्त हैं जिन्होंने १०५५ ई० के अनुमान तक लगभग १०० वर्ष पूर्व इसकी रचना की होगी क्योंकि प्रभाचन्द्र का गायकुमार चरित पर एक (प्राचीन) टिप्पण प्राप्त होता है और उनका काल लगभग १०५५ ई० ही ठहराया गया है।^५ इसकी कथा इस प्रकार है—

‘मुग्ध में कनकपुर नाम का एक नगर है। वहाँ जयधर नाम का राजा है। उसके राज्य में वासव नामक एक व्यापारी आता है और राजा को अन्य आहारों के साथ गिरनगर राज की एक राजकुमारी का चित्र भी देता है। राजा जयधर उस चित्र पर मुग्ध हो जाता है। राजकुमारी का पिता उसका विवाह जयधर से करना चाहता है। वासवकी सहायता से दोनों का विवाह हो जाता है। राजा अपनी दो रानियों के साथ विहार करने लगता है। पर नवविवाहिता पत्नी अपनी सौत से ईर्ष्या करती है और जिन मंदिर में जाती है। मुनि पिहिताश्रव की भविष्यवाणी और आशीर्वाद से उन्हें एक पुत्र उत्पन्न होता है जिसका नाम गायकुमार रखा जाता है। उसे अनेक विद्याये सिखलाई

१. धनपाल विरचिता भविसयत्त कहा, भूमिका, पृष्ठ ३३

सम्पादक, श्री सी० डी० दलाल तथा पांडुरंग दामोदर गुने, बड़ौदा

२. हिन्दी के विकास में अपभ्रंश का योग, पृष्ठ २३१

३. वही — पृष्ठ २३१

४. अपभ्रंश-साहित्य-कोछड़ — पृष्ठ ९९

५. गायकुमार चरिउ—सम्पादक, हीरालाल जैन, भूमिका पृष्ठ ११४

जाती है। वह युवावस्था में प्रवेश करता है। उसका सौंदर्य कामदेव को लज्जित करने वाला है। वह कई विवाह करता है, पर विजयधर की कन्या राजकुमारी लक्ष्मीमती पर वह विशेष अनुरक्त है। मुनि पिहिताश्रव से णायकुमार इसका कारण पूछता है। मुनि उसे पूर्वजन्म की कथा बताते हैं और श्रुतपचमी-व्रत का महात्म्य वर्णित करते हैं। अन्त में णायकुमार वैराग्य ले लेता है।”

कथा की विशेषताएँ

कथा के नायक की उत्पत्ति जिनमुनि के आशीर्वाद से होती है। हिन्दी के प्रेमाख्यानो में नायको का जन्म किसी तपस्वी या शिव के आशीर्वाद से होता है। चित्रदर्शन में णायकुमार के हृदय में भी प्रेम का प्रादुर्भाव होता है। पर नायक के जीवन में एक ही पत्नी नहीं रहती अनेक पत्नियों आती हैं। णायकुमार के सौंदर्य पर मुग्ध नारियो की आकुलता का चित्रण कवि ने अच्छे ढंग से किया है। काव्य में अलौकिक घटनाओं की कमी नहीं है।

सुदंसण चरित

‘सुदंसण चरित’ जैन परम्परा का एक अन्य प्रेमाख्यान है। इसके रचयिता नयनदी हैं उन्होंने इस काव्य की रचना वि० स ११०० (१०४३ ई०)^१ में की। इस काव्य की कथा संक्षेप में इस प्रकार है।

“चम्पापुरी में ऋषभदास नामक एक धनी श्रेष्ठी है। उसके घर में एक लड़का उत्पन्न होता है जिसका नाम सुदर्शन रखा जाता है। वह अत्यन्त सुंदर युवक होता है। सुंदरियों उसे देखकर आकृष्ट हो जाया करती हैं। इसी समय मनोरमा नामक एक सुंदरी को देखकर सुदर्शन मुग्ध हो जाता है। मनोरमा भी उस पर आकृष्ट होती है और उसके विरह में जलने लगती है। फिर दोनों का विवाह होता है। सुदर्शन के सौंदर्य अभया तथा कपिला नाम की दो अन्य स्त्रियों से भी उस पर आसक्त होती है। अभया घाय से अपनी व्यथा प्रकट करती है। वह सुदर्शन को रानी के पास ले आती है पर सुदर्शन विचलित नहीं होता है। अन्त में वह चिल्लाने लगती है। राजकर्मचारी सुदर्शन को पकड़ते हैं। एक देव आकर उसकी रक्षा करता है। सुदर्शन विरक्त तपस्वी का जीवन व्यतीत करने लगता है। मृत्यु के उपरान्त उसे स्वर्ग प्राप्त होता है। रानी अभया आत्महत्या करती है।”^२

इस काव्य में नायक एक वणिक् पुत्र है जो सामान्य मध्यम श्रेणी का है। मनोरमा पर वह सहज ही आकृष्ट होता है। वह एक निष्ठ है। अभया और कपिला उसे ढिगा नहीं पाती। मनोरमा के सौंदर्य का विशद चित्र कवि ने किया है। उसके नखशिख के वर्णन में कवि ने चरणों से प्रारम्भ कर केशों तक के सौंदर्य

का वर्णन किया है। मनोरमा की विरह व्यथा का वर्णन भी मार्मिक है। वह काम को उपालम्भ देते हुए कहती है “अरे खल स्वभाव काम ! तुम भी मेरे देह को तपाते हो। क्या किसी सज्जन को यह उचित है ? रुद्र ने तुम्हारी देह जलायी, फिर मुझ महिला के ऊपर यह क्रोध क्यों ? अरे मूर्ख ! तुमने पाचो वाण मेरे हृदय पर छोड़ दिये फिर दूसरी युवतियों को किससे बिद्ध करोगे ?”^१

करकंडु चरिउ

अपभ्रंश के प्रेम कथात्मक काव्यों की परम्परा में ‘करकंडु चरिउ’ का स्थान भी महत्वपूर्ण है। इसकी रचना सन् १०६५ के लगभग हुई बताई जाती है।^३ इस काव्य का कथानक इस प्रकार है।

“अगदेश की चम्पापुरी में धाडी वाहन राज्य करते थे। वह कुसुमपुर की एक युवती पद्मावती पर मुग्ध हो गये। युवती एक परित्यक्त राजकुमारी थी जिसे एक माली पाल रहा था। राजा ने उससे विवाह कर लिया। गर्भवती होने पर उसकी लालसा हाथी पर नगर पर्यटन करने की हुई। हाथी मदोन्मत्त होकर वन में भाग गया। वृक्ष की एक शाखा के सहारे राजा ने अपने प्राणों की रक्षा की। रानी एक अशुभ स्थान पर पहुँच गयी। वहाँ उसके गर्भ से एक पुत्र करकंडु का जन्म हुआ। बाद में चलकर वह दतिपुर का राजा बनाया गया। उसने सौराष्ट्र की राजकुमारी से विवाह किया। चम्पा के राजा से उसने युद्ध किया। युद्ध भूमि में ही पिता ने अपने पुत्र को पहचाना और उसे अपना सारा राजपाट सौंप दिया। स्वयं उन्होंने वैराग्य ले लिया। करकंडु ने चोल, चेर और पांडु नरेशों को पराजित किया। फिर वह सिंहल गया जहाँ राजकुमारी रतिवेगा से विवाह किया। लौटते समय उसके जलयान पर मत्स्य ने आक्रमण किया। वह जीवन रक्षा के लिए सागर में कूद पड़ा। नौका की रक्षा तो हो गयी पर वह स्वयं फिर नाव पर नहीं चढ़ सका। एक विद्याधरी ने उसे हार लिया। रतिवेगा ने तट पर आकर पूजा पाठ किया। इधर उसने विद्याधरी से विवाह किया फिर वापस आते समय रतिवेगा को भी साथ लिया। एक दिन नगर में मुनि शीलगुदा का आगमन हुआ। उनके उपदेश से करकंडु को वैराग्य हुआ। उसने तपस्या की जिससे ज्ञान और मोक्ष प्राप्त हुआ।”

काव्य की विशेषताएँ

अन्य जैन काव्यों की भाँति इस काव्य में भी वैराग्य का महत्व प्रकट करना ही कवि का मुख्य लक्ष्य है। पर श्रृंगार के सयोग और वियोग दोनों पक्षों का वर्णन भी कवि ने किया है। पद्मावती के अग अग का सरस वर्णन काव्य में किया गया है।

१. अपभ्रंश-साहित्य—

पृष्ठ १६८.

२. करकंडु चरिउ—श्री हीरा लाल जैन, पृष्ठ ४

कारंजा जैन सीरीज, बरार

उसकी नासिका, अधरो तथा उन्नत वक्ष स्थल का वर्णन कवि खुलकर करता है। रतिवेगा का वियोग वर्णन मार्मिक है। करकडु से वियोग हो जाने पर वह विलाप करती है। “उसके विलाप से समुद्र विक्षुब्ध हो उठता है। नौकाएँ परस्पर टकराने लगती हैं। हा हा का कर्ण शब्द उठ पड़ता है। उसके शोक से मनुष्य व्याकुल हो उठते हैं।”^१

दिव्य दृष्टि धाहिल द्वारा रचित ‘पउमसिरी चरिउ’ भी एक सुंदर प्रेम कथा है जिस पर जैन धर्म का गाढ़ा रंग चढ़ा हुआ है। ऐसा अनुमान किया गया है कि धाहिल का काल आठवीं से बारहवीं शताब्दी के बीच कभी हो सकता है।^२ इस काव्य में समुद्रदत्त के प्रेम, और विवाह का चित्रण स्वाभाविक है। नायिका पद्मश्री का पूर्वानुराग विवाह में परिणत होता है। पर पूर्व जन्म के किसी कर्म विपाक से दोनों के प्रेम में विघ्न उपस्थित होता है। केलिप्रिय नामक पिशाच दोनों में भेद उत्पन्न कर देता है अतः समुद्रदत्त उस पर आक्रोश प्रकट करने लगता है और दुर्व्यवहार करने लगता है। उस पर चोरी का भी कलक लगता है। विमलशीला नामक एक गणिनी के उपदेश से वह तपस्या में निरत होती है और मोक्ष प्राप्त करती है। इस काव्य में पूर्व जन्म के कर्मों का प्रभाव दिखाना कवि को अभीष्ट है। कहीं कहीं प्रेम की मार्मिक व्यञ्जना कवि ने की हैं। पद्मश्री ज्योतिषी से पूछती है “मेरा पति कब आयेगा।” कभी कौए से कहती है “यदि तुम्हारे बोलने से प्रियतम आ गये तो तुम्हें दही भात खिलाऊँगी।”

जैन प्रेमकथाओं की समीक्षा

इन्हीं काव्यों की भाँति हरिभद्र रचित सनत्कुमार चरित, लाखू पंडित का जिणदत्त-चरित तथा लखमदेव का नेमिनाथ चरित भी हैं। जिन जैन ग्रंथों का परिचय दिया गया है वे सभी चरित काव्य हैं। इनको उस अर्थ में प्रेमाख्यान नहीं कहा जा सकता जिस अर्थ में हिन्दी के सूफी तथा असूफी प्रेम कथाओं को प्रेमाख्यान की संज्ञा दी गयी है। हिन्दी के जितने सूफी प्रेमाख्यान हैं उनकी विषय वस्तु में प्रेम दर्शन की ही अभिव्यक्ति की गई है। सम्पूर्ण कथाएँ प्रेम पर आधारित हैं और सभी चरित्रों का विकास इनमें प्रेमतत्त्व को विकसित करने के लिए किया गया है। पर अपभ्रंश के जैन चरित काव्यों का लक्ष्य प्रेम को महत्त्व देना नहीं है। प्रेम की असारता दिखाने के लिए ही इन काव्यों में प्रेम का चित्रण किया गया है। जैन धर्म गार्हस्थ्य जीवन को लेकर चलता है अतः नायकों के साथ अनेक परित्यो को जोड़ने में कवियों को सकोच नहीं हुआ है। सूफियों की भाँति पत्नी और साधना की साधन रूपी प्रेयसि में जैनियों ने अन्तर नहीं किया है।

१. हल्लोहलि हूयउ सयलु जलु अपरंपरि आणइ संचलहि।

हा हा रउ उडिउं कर्णसरह तहो सोएं णरवर सलवलहि॥

अपभ्रंश साहित्य—पृष्ठ १८८

२. अपभ्रंश साहित्य—पृष्ठ १९७.

प्रेम का स्वाभाविक विकास नहीं

इन काव्यों का लक्ष्य पूर्व जन्म के कर्मों का प्रभाव और ससार को नश्वरता दिखा कर वैराग्य में जीवन को परिणत करना है, अतः प्रेम का स्वाभाविक विकास इन काव्यों में नहीं हुआ है। सूफियों की प्रेम कथाएँ प्रेम साधना को प्रकट करने के लिए लिखी गयी हैं, पर जैन कवियों ने केवल लोकमत को अपनी ओर आकृष्ट करने के लिए प्रेम कथाओं का उपयोग किया है।

केवल कुछ कथानक रूढ़ियों की समानता दिखलाकर यह कहना कि जैन चरित काव्यों का प्रभाव मलिक मुहम्मद जायसी की पद्मावत या अन्य सूफी प्रेमाख्यानों पर पड़ा, उचित नहीं कहा जा सकता। जैन काव्यों की रूढ़ियों से सूफी प्रेमाख्यानों की रूढ़ियों में समानता तो इसलिए भी हो सकती है कि दोनों ने लोक कथाओं को लिया या ऐसी कल्पित कथाएँ गढ़ी जिनका वातावरण लोक जीवन का था। कुछ विद्वानों का यह आग्रह है कि “हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानक काव्यों को पूर्णतया अपभ्रंश के चरित काव्यों तथा भारतीय लोक कथाओं की परम्परा में ही मानना उचित है”^१। हिन्दी के असूफी प्रेमाख्यानों पर भी अपभ्रंश के काव्यों का कोई गहरा प्रभाव नहीं दिखाया जा सकता। इन काव्यों ने काव्य शैलियों को अपभ्रंश से उत्तराधिकार के रूप में अवश्य लिया पर दाम्पत्य प्रेम की जो अभिव्यक्ति माधवानल-कामकदला, ढोलामारू रा दूहा, नलदमन, वेलि-किसन रुकमणी री’ आदि काव्यों में की गयी है वह संस्कृत के काव्यों तथा कुछ कुछ लोक परम्परा से प्रभावित है। यह अवश्य संभव है कि अपभ्रंश में जैन कथाओं से इतर प्रेम कथाएँ भी रही हों जिनसे उनके बाद आनेवाली हिन्दी प्रेम कथाओं ने प्रभाव ग्रहण किया हो।

संदेशरासक

अपभ्रंश का एक काव्य है जिसकी कुछ समानता हिन्दी के वीसलदेव रास से दिखाई जा सकती है, वह है अब्दुल रहमानकृत ‘संदेशरासक’। पर ‘संदेश रासक’ में स्वयं संस्कृत के दूत काव्यों की साहित्यिक परम्परा तथा लोक परम्परा का सामञ्जस्य प्रतीत होता है। संस्कृत में घटकर्पर २१ छंदों का एक यमक काव्य है जिसमें एक विरहिणी के मनोभावों का चित्रण किया गया है। उसका पति परदेश चला गया है वर्षा ऋतु के प्रारम्भ होते ही वह तड़प उठती है। मेघ से वह कहती है “ऐ मेघ ! तुम उस समय आये हो जब मेरा प्रिय परदेश में है। क्या तुम उस कठोर के विरह में मुझे मार डालोगे, जो कि परदेश सेवी है।”^२

१. हिन्दी महाकाव्य का स्वरूप विकास, पृष्ठ ४१९ डा० शम्भू नाथ सिंह

२. ए नोट आन द घटकर्पर एंड मेघदूत, डा० शार्लेट वाँदबील, जर्नल आक्रा दी ओरियंटल इन्स्टीट्यूट बडौदा, दिसम्बर १९५९ पृष्ठ १२७.

विरहिणी घटाओ से कहती है “जाकर मेरा सदेश उस प्रियतम से कहो।” हाल की सतसई में कुछ गाथाओं में विपन्न नायिकाएँ परदेशी प्रियतम या सखी से विरह निवेदन करती हैं। कभी नायिका को राहत पहुँचाने के लिए सखी सदेश कहती है। कभी विरहिणी दूती से अपना विरह निवेदन करती है। वह समझती है कि दूती मेरी व्यथा प्रिय से कहेगी। अतः हाल-सतसई में प्रवास का जो चित्रण है, उसका घटकर्पर काव्य से बहुत कुछ साम्य है।^१ गाथा सप्तशती की ये गाथाएँ इस बात को प्रकट करती हैं कि प्रवास और विरह के गीतों का प्रचुर साहित्य वर्षा ऋतु के गीतों के रूप में लोक साहित्य में रहा होगा जिन्हें अपभ्रंश के किसी रूप में स्त्रियाँ गाती रही होंगी। कालिदास ने मेघदूत में यक्ष का सदेश मेघ द्वारा भेजवाया है। प्रथम बार कालिदास ने स्त्री के स्थान पर पुरुष का सदेश प्रेयसि के समीप भेजवाया है। पर सम्पूर्ण काव्य में कालिदास विरहिणी की व्यथा कोही प्रमुख रूप से चित्रित करते हैं। अपने समसामयिक कवि घटकर्पर की भाँति नायिका से वह सदेश न भेजवाते हुए भी उसकी कष्ट दशा का ही मार्मिक चित्रण करने में वह अपनी सारी शक्ति लगाते हैं।

‘सदेश-रासक’ में नायिका परदेशी प्रियतम के यहाँ पथिक से सदेश भेजवाती है^३। कालिदास के मेघदूत के बजाय लोकपरम्परा या उससे प्रभावित घटकर्पर जैसे काव्य की किसी परम्परा का उस पर प्रभाव पड़ना असम्भव नहीं है। पर मेघदूत में वर्णनों की जो रुचिरता है, जो गेयत्व है और जो साहित्यिक सौष्ठव है वह सदेश-रासक में भी है। अतः हम सरलतापूर्वक कह सकते हैं कि इस काव्य में कवि ने लोक और साहित्यिक परम्पराओं में अद्भुत सामञ्जस्य स्थापित कर दिया है। नरपति नालह के बीसल रास में भी दोनों परम्पराओं का समन्वय है। अपभ्रंश में सर्व प्रथम नेमिनाथ चउपई में बारह मासा का उपयोग किया गया है^४ हिन्दी तथा अन्य क्षेत्रों की लोक परम्परा^५ में बारहमासा अभी सुरक्षित है। जैनियों ने लोक परम्पराओं का उपयोग किया है अतः यह कहा जा सकता है कि विनयचन्द्र सूरि (१४वीं शताब्दी) ने लोक से यह परम्परा ग्रहण की होगी। ‘बीसलदेव रास’

१. वही—पृष्ठ १३१.

२. मेघदूत—श्री वासुदेव शरण अग्रवाल, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली

३. सदेश-रासक—मुनि जिन विजय तथा श्री भायाणी, डा० हजारी प्रसाद

द्विवेदी तथा श्री विश्वनाथ त्रिपाठी

४. प्राचीन गुर्जर काव्य संग्रह—(नेमिनाथ चतुष्पदी)

५. सम ऐसपेक्टस आफ़ गुजराती फोक सांग्स, श्री मधुभाई पटेल, पृष्ठ २० अखिल भारतीय लोक सांस्कृति सम्मेलन, (१९५८ ई०) इलाहाबाद में पढ़ा गया निबंध।

मे भी बारहमासा का उपयोग किया गया है। राजमती बीसलदेव के यहाँ ब्राह्मण से सदेश भेजती है जिसमे वह प्रत्येक मास के कण्टो का वर्णन करती है। पर 'नेमिनाथ चउपई' तथा 'बीसलदेव रास' के बारहमासा मे अन्तर यह है कि जहाँ पर एक मे वह सावन से प्रारम्भ होकर आषाढ तक जाता है^१ वहीं दूसरे मे वह कार्तिक से प्रारम्भ होकर आश्विन तक चलता है।^२ 'ढोला मारू रा दूहा' मे मारवणी का सदेश ढाढी ले जाते है पर इसमे बारहमासा के बजाय षट्ऋतुओं की व्यथाओं का उल्लेख मिलता है। हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों मे बारहमासा तथा षट्ऋतु दोनों परम्पराएँ सुरक्षित है। संस्कृत साहित्य मे केवल षट्ऋतु वर्णन पाया जाता है। हिन्दी के कवियों ने लोकपरम्परा से बारहमासा और संस्कृत की परम्परा से षट्ऋतु वर्णन लिया होगा।

इस प्रकार हम देखते है कि संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश मे विभिन्न प्रकार की प्रेमकथाएँ लिखी गयी है जिनमे कुछ विशुद्ध प्रेमकथाएँ है और कुछ धर्म के प्रचार के लिए लिखी गयी है। पर इनमे इतनी एक सूत्रता अवश्य है कि प्रायः नायिकाओं मे ही प्रेम और विरह की तीव्रता दिखायी गयी है। पति अनेक पत्नियाँ रख सकते है पर पत्नियाँ प्रायः एकनिष्ठ और सती है। आलोच्यकाल के असूफी प्रेमाख्यानक साहित्य मे हम यह प्रवृत्ति उभरती हुई देखते है।



१. नेमिनाथ चतुष्पदी— डा० भायाणी,

२. बीसलदेव रास. डा० माता प्रसाद गुप्त एम० ए० डी० लिट्

अध्याय—३

सूफी प्रेमाख्यान साहित्य

(१६०० ई०—१७०० ई०)

[प्रस्तुत अध्याय में आलोच्यकाल के प्रेमाख्यानों का रचनाकाल, रचयिताओं का परिचय तथा उनके कथानक दिये गये हैं। कथाओं में वर्णित प्रेम का स्वरूप, कथानकों का गठन, शीलनिरूपण तथा अन्य विशेषताओं के सम्बन्ध में स्वतंत्र रूप से अगले अध्यायों में विस्तार से विचार किया गया है, अतः यहाँ कथानकों को संक्षेप में देने का यत्न किया गया है।] ‘चदायन’ आलोच्यकाल के अन्तर्गत नहीं आता तथापि उसका परिचय प्रस्तुत अध्याय में इसलिए दिया गया है क्योंकि वह हिन्दी के प्राप्त सूफी प्रेमाख्यानों में पहला समझा जाता है और आलोच्यकाल से केवल २० वर्ष पूर्व का है।] दक्खिनी के प्रेमाख्यानों में जहाँ ‘कुतुबमुद्दती’, ‘सबरस’, ‘सैफुलमुलूक व वदीउलजमाल’ तथा ‘चदरबदन-माहियार’ के कथानक विस्तार से दिये गये हैं, वही ‘गुलशने इश्क’, ‘फूलबन’ ‘यूसूफ जुलेखा’, ‘बहराम और गुलदाम आदि का रचनाकाल तथा उनके रचयिताओं का उल्लेखकर उनके कथानकों को अति संक्षेप में दिया गया है, इसलिए कि अपनी विषय वस्तु, कथानक और शील-निरूपण में वे उपर्युक्त प्रेमाख्यानों का ही अनुसरण करते हैं। अगले अध्यायों में भी इसीलिए इनका उपयोग नहीं किया गया है।]

चदायन का रचनाकाल तथा कवि का परिचय

सूफी प्रेमाख्यानों की परम्परा हिन्दी में मुल्ला दाऊद में प्रारम्भ होती है। उनका ‘चदायन’ सन् १३८० में लिखा गया।^१ वह डलमऊ के रहने वाले थे और अपने यहाँ की लोक-प्रचलित गाथा चनैनी के आधार पर उन्होंने “चदायन” की रचना की। १०० वर्ष पूर्व “गजेटियर आफ दी प्राविंस आफ अवध” में सबसे

१. बरस सात सैं होइ इक्यासी।
तहिया यह कवि सरसउ मासी॥
साह फिरोज दिल्ली सुलतानू।
जोना सहि वजीर बखानू॥
डलमऊ नयर बसे नौरंगा,
ऊपर कोट तरे वह गंगा॥

(सूफीकाव्य संग्रह, पंडित परशुराम चतुर्वेदी, (तृ० सं०) पृष्ठ ७८)

पहले चन्दैनी का उल्लेख किया गया था, डलमऊ के प्रसंग में गजेटियर में लिखा गया है कि “फिरोजशाह तुगलक ने यहाँ मुस्लिम धर्म और विद्या के अध्ययन के लिये एक विद्यालय की स्थापना की थी। इसकी उपयोगिता इस बात से प्रकट है कि डलमऊ के मुल्लादाऊद नामक कवि ने सन् ७१९ हिजरी (१२५५ ई०) में भाषा में चन्दैनी नामक ग्रंथ का सम्पादन किया।” यद्यपि यह बात अब सिद्ध हो चुकी है कि “चंदायन” की रचना ७८१ हिजरी में हुई और उसका रचयिता मुल्ला केवल सम्पादक मात्र नहीं है बल्कि चनैनी को सूफी साँचे में ढालने वाला मौलिक कवि है, तथापि गजेटियर की यह सूचनाएँ महत्व की थी कि मुल्ला दाऊद डलमऊ के थे और लोक-प्रचलित चनैनी को उन्होंने अपने काव्य का आधार बनाया। विद्वानों का ध्यान इस ओर नहीं जा सका था। इसीलिए पंडित रामचन्द्र शुक्ल ने भी हिन्दी साहित्य के इतिहास में सूफी प्रेमालयानों का प्रारम्भ कुतुबन की ‘मृगावती’ से स्वीकार किया? जायसी ग्रंथावली में भी उन्होंने ‘मृगावती’ को ही सूफी-परम्परा का प्रथम प्रेम-काव्य माना है।^३

दाऊद की ‘चंदायन’ अभी अप्रकाशित है। कथा इस प्रकार है —

चंदायन का कथानक

कथा की नायिका चंदा है। वह किसी गोबरगढ के राजा सहदेव की कन्या है। जब कन्या चार वर्ष की हो जाती है तब उसका विवाह एक ज्योतिषी के कहने पर एक बावन से कर दिया जाता है। १२ वर्ष की अवस्था में वह युवती होने लगती है। वह पति तथा सास से असंतुष्ट रहती है। एक दिन एक भिखारी “बाजुर” गोवर आता है और उसका सौंदर्य देखकर अचेत हो जाता है। वह राजापुर के राव रूपचंद के यहाँ पहुँचता है और रात को चंदा के विरह का गीत गाता है, राजा उसे बुलाता है। भिखारी उससे निवेदन करता है कि वह विक्रमादित्य के धर्म—स्थान उज्जैन का रहने वाला है। वह चंदा का नखशिख वर्णन करता है। राजा उसके सौंदर्य का वर्णन सुनकर बेसुध हो जाता है और चंदा के लिए गोवर पर चढ़ाई करता है। चंदा का पिता लोरिक वीर के यहाँ सदेश भेजता है, वह आकर सामना करता है और विजयी होता है। चंदा उस पर आसक्त हो जाती है। लोरिक भी चंदा को देखकर प्रेम-विभोर हो जाता है। उसे मूर्छा आ जाती है। चंदा की सखी बिरसपति के प्रयास से चंदा और लोरिक शिव-मंदिर में मिलते हैं। लोरिक घर जाता है। यहाँ चंदा से लोरिक की पत्नी मैना क्रुद्ध हो उठती है। एक दिन चंदा लोरिक के साथ कहीं चली जाती है। रास्ते में चंदा का पति बावन उसका पीछा करता है। बावन लोरिक को घायल

१. गजेटियर आफ प्राविंस आफ अवध, भाग १ (१८५८ ई०) पृष्ठ ३५५.

२. हिन्दी साहित्य का इतिहास, पं० रामचन्द्र शुक्ल, संवत् २००२ पृ० ८१

३. जायसी—ग्रंथावली, पंडित रामचन्द्र शुक्ल, पृष्ठ ३

कर आगे बढ़ता है और हरदीपटन चला जाता है। एक वर्ष बाद दक्षिण से व्यापारियों का एक समूह (टाड) आता है। एक व्यापारी लोरिक से मैना का विरह-वर्णन करता है। वह चदा को लेकर हरदीपटन से गोवरगढ आता है। लोरिक से मैना का मिलन होता है।

मृगावती का रचनाकाल

इस परम्परा की दूसरी रचना कुतुबन की 'मृगावती' है। कवि ने ९०९ हिजरी में (१५०४ ई०) में अपने काव्य की रचना की। उन्होंने परम्परागत शैली का अनुसरण करते हुए समसामयिक बादशाह हुसेनशाह का भी वर्णन किया है^१ यह हुसेनशाह कौन है, यह विवाद का विषय बना हुआ है। पंडित रामचन्द्र शुक्ल ने अपने इतिहास में लिखा है कि "ये (कुतुबन) चिश्ती-वश के शेख बुरहान के शिष्य थे और जौनपुर के बादशाह हुसेनशाह के आश्रित थे। 'जायसी-ग्रन्थावली' में इसके पूर्व शुक्ल जी ने लिखा था" पूरब में बगाल के शासक हुसैनशाह के अनुरोध से, जिन्होंने सत्यपीर की कथा चलायी थी, कुतुबन मियाँ एक ऐसी कहानी लेकर जनता के सामने आये जिसके द्वारा उन्होंने मुसलमान होते हुए भी अपने सन्तुष्य होने का परिचय दिया"^२। कुतुबन ने किस हुसेनशाह का कीर्तिगान किया है, अभी इसका निर्णय नहीं किया जा सकता। जिस समय कुतुबन "मृगावती" लिख रहे थे, जौनपुर के हुसेनशाह शर्की शाहेवक्त नहीं रह गये थे ९०१ उहिजरी में मिकदर लोदी से पराजित होकर उन्होंने लखनौती (बगाल) के बादशाह अलाउद्दीन हुसेनशाह के यहाँ शरण ली,^३ जहाँ ९०५ हिजरी में उनकी मृत्यु हो गयी।^४ श्री सुकुमार सेन ने 'इस्लामी-बागला-साहित्य' में लिखा है "कवि कुतुबन जौनपुर के सुल्तान हुसेनशाह का आश्रित तथा उन्हीं के साथ कवि बगाल में चला गया था और गौड के सुल्तान हुसेनशाह के यहाँ उसने आश्रय लिया था। 'मृगावती' काव्य ९०९ हिजरी में गौड देश में रचा गया।

१. मन मह जीभ सहस जो होई, तोर बडाई करे जो कोई ।

सुन सुन चित लाइ कर कहो बात हूं एक ।

और बाढो हुसेनशाह कि अहजगत की नेक ॥

इन्ह के राज यह रे हम कहे,

नौ सैं नौ जो सवत् अहे ॥

२. जायसी—ग्रन्थावली, (संवत् २०१३), पृष्ठ ३

३. ए हिस्ट्री आफ दी राइज आफ पावर, ब्रिग्स (फरिस्ता के इतिहास का अँग्रेजी अनुवाद) भाग १, पृष्ठ ५७२

४. शर्की आर्चिटेक्चर आफ जौनपुर, फहरर तथा स्मिथ, पृष्ठ १३

५. इस्लामी बागला साहित्य, पृष्ठ ८

किन्तु इस बात के लिए कोई प्रमाण नहीं है कि कुतुबन बगाल गये थे और वहाँ के हुसेनशाह का ही गुणगान उन्होंने किया है।

श्री अस्करी ने अपने एक लेख में यह मत प्रकट किया है कि इतिहास का विद्यार्थी इस बात की ओर सकेत कर सकता है कि ९०९ हिजरी सन् में हुसेनशाह शर्की सत्ताखंड नहीं थे। बहलोल लोदी ने उन्हें जौनपुर से खदेड़ दिया था और सिकंदर लोदी ने ९०१ हिजरी में बिहार से भी खदेड़ दिया। उन्हें बगाल के हुसेनशाह के यहाँ शरण लेनी पड़ी। हुसेनशाह की लड़की की शादी सुल्तान शर्की के पुत्र अलाउद्दीन से हुई थी। हुसेनशाह शर्की ने अपने जीवन के अन्तिम दिन कहलगाँव में व्यतीत किये। वह ९१० हिजरी तक जीवित रहे। इस अन्तिम वर्ष तक उनके सिक्के चलते रहे।^१

किन्तु इस प्रसंग में यह बात उल्लेखनीय है कि किसी सूफी कवि ने ऐसे बादशाह का गुणगान नहीं किया है जो सिंहासन पर न हो। फिर श्री अस्करी ने ९१० हिजरी हुसेनशाह शर्की का मृत्यु-काल ठहराया है, जिस पर कई विद्वान सहमत नहीं हैं। उनके अनुसार जौनपुर के हुसेनशाह की मृत्यु ९०५-६ हिजरी में हो गयी थी।^२ उनका सिक्का हिजरी ९१० ई० तक अवश्य चलता रहा।

कुतुबन के गुरु

कुतुबन के गुरु जौनपुर के बूढन थे जो सुहरवर्दिया सम्प्रदाय के थे। अब तक कुतुबन को चिश्ती सम्प्रदाय का समझा जाता रहा है। इस मान्यता का खण्डन निम्नलिखित पक्तियों से हो जाता है —

शेख बूढन जग साचा पीर,
नाउ लेत सुध होय सरीर।
कुतुबन नाउ ले रे पा धरे,
सुहरवर्दि जिन्ह जग निरभरे।
पिछलइ पाप धोइ सबगई,
जो रे पुरानइ औ सब नई।
नाउ कै आज भयौ औतारा,
सबसेउ बडा ओ पीर हमारा।
जे कन्ह बात दिखाय होवै,
एक निमिख मह पहुचइ सोवै।

१. कुतुबन्स मृगावत, प्रोफेसर एस० एच० अस्करी, जर्नल आफ दी बिहार रिसर्च सोसाइटी, १९५५ ई०

२. शर्की आर्चिटेक्चर आफ जौनपुर, पृष्ठ १३, पंजाब में उर्दू, हाफिज महमूद खॉं शीरानी, पृष्ठ २१२

जो इन्ह पथ दिखाई दिन्ही,
जो चल जानइ कोइ ।
एक निमिख मे पहुचइ तह तहाँ,
जो सत भावै सोइ ।

कुतुबन ने शेख बूढन की बड़ी प्रशमा की है। उनका कथन है कि वे सच्चे पीर हैं। उनका नाम लेते ही शरीर पवित्र हो जाता है। उनके सम्पर्क से नया पुराना सभी पाप धुल गया।

‘मृगावती’ का कथानक

मृगावती की कथा मक्षेप मे इस प्रकार है। “चन्द्रगिरि के राजा थे गनपति देव। लक्ष्मी की असीम कृपा उन पर थी, किन्तु कोई सन्तान नहीं थी। राजा चिन्तित थे कि किस प्रकार नाम चलेगा ?

जो कुछ चाहे सो सब अहा,
एक ना पून नाउ जेहि रहा ।

उन्होंने दान देना प्रारम्भ किया। भगवान ने उनकी प्रार्थना मुनी। पुत्र रत्न की प्राप्ति हुई। उसका नाम राजकुवर रखा गया। १० वर्ष की अवस्था मे ही वह पंडित हो गया।

दमवे बरस मह पंडित अम भा,
पोथा वाच पुरान ।
हियकर खेल बीच भल मारइ,
नागर चतुर सुजान ।

राजकुमार आखेट प्रिय था। एक दिन वह सौ घुडसवारों के साथ चल पड़ा। उसे एक सतरंगी हरिणी दिखाई पड़ी। वैसी हरिणी उसने अपने जीवन मे कभी नहीं देखी थी। बहुत प्रयत्न करने के बाद भी वह हाथ नहीं आयी। उसके साथी पीछे छूट गये। कुमार उसी दिशा मे गया जिस दिशा मे वह गयी थी। वह उस पर आसक्त हो गया था। इतना अधिक उससे प्रेम हो गया था कि उसे अपनी सुध-बुध भी न रही। वह एक सरोवर के किनारे पहुँचा, वहाँ एक झाड़ीदार वृक्ष था। हरिणी सरोवर मे छिप गयी। कुँवर ने सरोवर मे स्नान करने का निश्चय किया। हरिणी के प्रति उसका प्रगाढ प्रेम हो गया था, अतः वह उसे प्राप्त करने के लिए दृढ़ सकल्प हो गया। एक-एक कर दिन व्यतीत होने लगे, किन्तु मृगी का पता नहीं चला। राते आती और चली जाती। कुमार उसकी प्रतीक्षा मे पड़ा रहता। उसकी आँखों मे सदैव वर्षा ऋतु रहती। उसके आँसुओं से सारा ससार भीग उठा।

जस भादो बरसे आश्विन ।
सब जग-भरा नैन के पानिन ।

कुमार के साथियों ने उसके पिता को सूचना दी, उन्हें अत्यन्त खेद हुआ। राजा शीघ्र ही राजकुमार के पास आये। पुत्र की दशा देखकर वह रो उठे।

सुनै बात दुख भा सुख भागा,
 राजा तुरी बेग के मागा।
 नगर जहाँ लहु मानुष अहा,
 चला सभी एको न रहा।
 राजा देख अचम्भो रहा,
 बदन चाँद अस गहन जो गहा।
 कहह काह बस देख अपूरब
 जो चित्त रहा न जाय।
 रोवे बहुत बात न आवे
 सवर-सवर पछिताय।

पिता ने बहुत समझाया किन्तु कुछ भी असर नहीं हुआ। कुमार घर वापस आने को तैयार नहीं हुआ। राजा ने सरोवर के समीप एक भव्य मन्दिर निर्मित करा दिया। वहाँ कुमार अकेले रहने लगा। उसकी आँखों से अविरल अश्रुधारा प्रवाहित होती रहती। हरिणी को वह विस्मृत नहीं कर पाता था। इस प्रकार एक वर्ष व्यतीत हो गया। शीत ऋतु आयी और चली गयी। ग्रीष्म आया और लौट गया। वर्षा भी बिना किसी सदेश के वापस हो गयी। कुँवर की जिन्दगी में आशा की किरन नहीं दिखाई पड़ी। आखिर एक दिन सात अप्सराएँ नहाने आयी। इनमें एक मृगावती भी थी। सभी समान रूप से सुदरी थी। उन्हें उड़ने की कला ज्ञात थी। वेश और अपने स्वरूप को परिवर्तन कर देने की कला में भी वे निपुण थी। कुमार की दृष्टि मृगावती पर पड़ी। वह आगे बढ़ा किन्तु इसके पूर्व ही सभी अप्सराएँ उड़ गयी। एक दिन एक स्त्री ने आकर कुमार को बताया कि मृगावती किस प्रकार प्राप्त की जा सकती है? राजकुमार ने उसे याद कर लिया।

एक दिन मृगावती अन्य सखियों के साथ सरोवर में स्नान करने आयी। राजकुमार ने छद्म-वेश में आकर उसके कपड़े चुरा लिये। मृगावती स्नान कर बाहर आयी तो कपड़े गायब थे।

उसने राजकुमार को डाँटा। राजकुमार ने उत्तर दिया “गत दो वर्षों से जब मैंने पहले तुम्हें हरिणी के रूप में देखा था, मैं यहाँ कष्ट झेल रहा हूँ। मेरे हृदय में प्रेम का संचार बहुत पहले हो चुका है। तुम्हारे लिए ही मैं पिता की आज्ञा का उल्लंघन कर तरह तरह की मुसीबतें झेलते हुए यहाँ पड़ा हूँ।”

मृगावती ने बताया, “मृगी का रूप मैंने तुम्हारे लिए ही धारण किया था। दूसरी बार भी तुम्हारे लिए ही यहाँ पहुँची। मैंने एकादशी के पवित्र दिन पर ही तुमसे भेंट करने का सकल्प किया था।”

मृगावतिन्ह कहा सुन राया,
 तुमहि लाभ मृग धरि हम छाया।
 दूसरे तोह लाग हौ आयौ,
 सखि सहेलिन्ह बात लगायो।

पुन मह कहूँ एकादस बेरा,
आयो वेग न लायो बेरा।
केह कारन किन्ह चीर लुकाया,
सखि सहेलिन्ह साथ चलाया।

मृगावती ने वस्त्र मांगे इसके उत्तर में राजकुमार ने कहा “यदि मैं तुम्हें वस्त्र दे देता हूँ तो भय है, तुम मुझे न मिलोगी।” उसने मृगावती को दूसरा वस्त्र दिया। दोनों मन्दिर में आये। मृगावती ने आत्म-समर्पण किया। दो भिन्न मिलकर एक हो गये। कुमार ने मृगावती से कहा —

कुँवर कहा कस तोर न मानूँ,
तोह जीव हूँ आपन जानूँ।

पिता को सूचना दी गयी। वह पुत्र और वधू को उपहार देने के लिए धूमधाम से पहुँचे। अब राजकुमार और मृगावती दोनों साथ-साथ रहने लगे थे। कुमार ने मृगावती का वस्त्र छिपाकर रखा था क्योंकि उसे पता था कि वस्त्र पाते ही वह उड सकती है। एक दिन राजकुँवर पिता से मिलने चला। मृगावती ने इसी बीच अपने वस्त्र खोज लिए और वहाँ से उड चली। चलते समय उसने सेविका से कह दिया—“कुमार के प्रति मेरे मन में कम प्रेम नहीं है किन्तु मैं यह परीक्षा लेना चाहती हूँ कि उसका प्रेम किम प्रकार का है। राजकुमार से कह देना कि मैं कचनपुर की राजकुमारी हूँ, मेरे पिता का नाम रूपमुरारि है।”

राजकुमार पिता से मिलकर वापस आया पर मृगावती तो अन्तर्धान हो चुकी थी। सेविका ने सारा हाल बताया। वह विरह में जलने लगा। एक दिन योगी का वेश धारण कर वह घर से निकल पडा। समुद्र से घिरे हुए एक पहाड़ पर पहुँचा। रुक्मिन नामक एक युवती को राक्षस के चंगुल से छुड़ाया। रुक्मिन के पिता ने राजकुमार से उसका विवाह कर दिया। इसके बाद वह कचनपुर पहुँचा। वहाँ मृगावती अपने पिता के स्थान पर राज्य कर रही थी। कुँवर वहाँ १२ वर्ष तक रहा और उसके दो पुत्र हुए। इधर राजा गनपतिदेव पुत्र के लिए चिन्तित रहने लगे। उन्होंने पुरोहित को पता लगाने के लिए भेजा। कुमार मृगावती के साथ घर वापस आया। रास्ते में रुक्मिन को भी साथ में ले लिया। चन्द्रगिरि में एक दिन आखेट करते समय कुँवर हाथी में गिर गया और उसकी मृत्यु हो गयी। दोनों रानियाँ भी उसके साथ सती हो गयी।

मृगावती ओ रुक्मिनि लेकै,
जरि कुँवर के साथ।
भसम भइ जर तिल येक,
चिन्ह न रहा गान ..

[कुतुबन ने कहा है, “यह कथा पहले हिन्दुओं में प्रचलित थी। हिन्दुओं से तुर्कों में गयी। मैंने इस कथा का रहस्य समझाया है। इसमें योग के अतिरिक्त शृंगार तथा वीर रसों का समावेश है।”

पहिले हिन्दुइ कथा अहइ,
फिन रे गान तुरकइ ले गहइ।
फिन हम खोल अरथ सब कहा,
जोग सिंगार बीर रस अहा।

कुतुबन ने प्रारम्भ मे मुहम्मद साहब तथा उनके चार मित्रो अबूबकर, उस्मान, उमर और सिद्दीक की बन्दना की है। इसमे सूफी साधना पद्धति को सफल अभिव्यक्ति मिली है, कवि ने यहाँ की ऋतुओ और लोक-विश्वासो का गहराई से अध्ययन किया है।

मलिक मुहम्मद जायसी— परिचय

इस परम्परा की तृतीय कृति मलिक मुहम्मद जायसीकृत 'पद्मावत' है। पद्मावत की रचना कवि ने १४७ हिजरी मे की थी।^१ वह जायस के रहने वाले थे।^२ शेरशाह के समय मे कवि ने अपने काव्य की रचना की थी।^३ उन्होने दो गुरु परम्पराओ का उल्लेख किया है। एक के अनुसार उनके पीर सैयद अशरफ^४ थे, इस परम्परा मे उनके पुत्र हाजी शेख हुए, फिर शेख मुबारक तथा शेख कमाल हुए।

सैयद अशरफ
|
शेख हाजी
|
शेख मुबारक
|
शेख कमाल

सैयद अशरफ को जायसी ने ससार का स्वामी, चिस्ती और चाँद जैसा निष्कलक बताया है। "वह जगत के मखदूम है। मै उनका बदा हूँ।"^५ 'अखरावट',

१. सन् नौ से सैतालिस अहै। कथा अरंभ बैन कवि कहै॥

—जायसी ग्रंथावली, छंद २४ डा० माता प्रसाद गुप्त

२. जायस नगर धरम अस्थानू। तहवों यह कवि कीन्ह बखानू॥

वही, छंद २३।

३. सेरसाहि ढिल्ली सुलतानू, चारिउ खंड तपइ जस भानू।

ओहि छाज छात और पाटू, सब राजा भुइं बरहिं लिलाटू॥

वही, छंद १३

४. पद्मावत, डा० माता प्रसाद गुप्त, छंद १८, १९

५. जहंगीर ओइ चिस्ती निह कलंक जस चाँद।

ओइ मखदूम जगत के हौं उनके घर बाँद॥

जायसी—ग्रंथावली, पद्मावत, छंद १८, १९

‘आखिरी कलाम’, और ‘चित्ररेखा’ में भी उन्होंने सैयद अशरफ को अपना गुरु स्वीकार किया है।^१

मलिक मुहम्मद जायसी ने एक दूसरी परम्परा का भी उल्लेख किया है। उन्होंने कहा है “गुरु मोहदी सेवक है, मैं उनका सेवक हूँ। शेख बुरहान अगुआ थे। उन्होंने पथ पर लगाकर मुझे ज्ञान दिया। उनके गुरु अलहदाद थे। अलहदाद के गुरु सैयद मुहम्मद थे। सैयद मुहम्मद दानियाल के शिष्य थे। उनके गुरु थे ख्वाजा खिज़्र।”^२ इस परम्परा के सैयद मुहम्मद जौनपुर के थे। उन्होंने

ख्वाजा खिज़्र

↓
दानियाल

↓
सैयद मुहम्मद

↓
अलहदाद

↓
शेख बुरहान

अपने को मेहदी घोषित किया था। जीवन के अन्तिम दिनों में वे जौनपुर में अहमदाबाद चले गये थे। ‘मीराते सिकदरी’ के अनुसार उनकी मृत्यु ९१७ हिजरी (मन् १५११-१२) में हुई।^३ ‘जफ़रल वालेह बे मुजफ़र व आलेह’ के अनुसार उनकी हत्या ९१० हिजरी में कर दी गयी।^४ शेख बुरहानुद्दीन ने सैयद मुहम्मद से भेंट की थी।^५ शेख बुरहान कालपी में रहते थे। इसे मलिक मुहम्मद जायसी ने ‘अख़रावट’ में भी स्वीकार किया है।^६

१. अख़रावट, छंद २६, आखिरी कलाम, छंद ९, चित्ररेखा, पृष्ठ ७३.

२. गुरु मोहदी सेवक मैं सेवा, चले उताइल जिन्ह कर सेवा ॥

अगु आभयउ सेख बुरहानू, पंथलाइ जिन्ह दीन गिआनू ॥

अलहदाद भये तिनकर गुरु। दीन दुनिय रोसन सुरखुरु ॥

सैयद महेमद के ओइ चेला। सिद्ध पुरुष संगम जेहि खेला ॥

दानियाल गुरु पंथ लखाए। हजरति ख्वाजा खिज़िर तिन्ह पाये ॥

भये परसन हजरत ख्वाजे। लइनेरह जहं सैयद राजे ॥

उन्हसों मैं पाई जब करनी। उधरी जीभ प्रेम कवि बरनी ॥

पदमावत, छंद २०

३. उत्तर तैमूर कालीन भारत, अनुबावक, भाग २, अतहर अन्वास रिजबी,
पृष्ठ ३४६

४. वही, पृष्ठ ४२८

५. उत्तर तैमूर कालीन भारत, भाग २ पृष्ठ ३४५-४२९।

६. नावपियार सेख बुरहानू, नगर कालपी हुत गुरु थानू।

जायसी-ग्रंथावली, पृष्ठ ६६४, डा० माता प्रसाद गुप्त

‘आइने अकबरी’ में शेख बुरहान के सम्बन्ध में उल्लेख किया गया है कि वह कालपी में एकान्तवास करते थे और दूध तथा मिष्ठान्न के सहारे जीवित रहते थे। जल नहीं ग्रहण करते थे। उन्होंने अरबी का अध्ययन नहीं किया था तथापि कुरान की व्याख्या कर लेते थे। वह मेहदवी थे। उनकी मृत्यु हिजरी सन् ९७० में हुई थी। वह १०० वर्ष तक जीवित रहे। कालपी की कुटी में ही उनको दफनाया गया^१।

शेख बुरहान से अलहदाद की भेट हुई थी।^२ इसका उल्लेख बदायूनी ने किया है। ‘मासिरउल उमरा’ में अलहदाद को मीर सैयद मुहम्मद का उत्तराधिकारी बताया गया है^३। इस प्रकार मीर सैयद मुहम्मद अलहदाद, और बुरहान तीनों मेहदवी सम्प्रदाय के ठहरते हैं।

डाक्टर रामखेलावन पाण्डेय ने इसी आधार पर जायसी को मेहदवी सम्प्रदाय का स्वीकार किया है और श्री प्रियर्सन, पंडित रामचन्द्र शुक्ल, डा० वासुदेव शरण अग्रवाल के इस मत का खंडन किया है कि जायसी चिश्ती थे। डाक्टर रामखेलावन पाण्डेय का मत है कि जायसी के गुरु शेख बुरहान थे और वह इसी सम्प्रदाय के सदस्य थे।

मलिक मुहम्मद जायसी ने ‘पद्मावत’ में दोनों परम्पराओं का उल्लेख किया है। ‘अखरावट’ में भी यही है। ‘चित्ररेखा’ में भी कवि ने दोनों परम्पराओं का उल्लेख किया है। किंतु ‘आखिरी कलाम’ में उन्होंने एकमात्र सैयद अशरफ को ही पीर स्वीकार किया है।

मानिक एक पाएउ उजियारा,
सैयद असरफ पीर पियारा।
जहाँगीर चिश्ती निरमरा,
कुल जग मा दीपक विधि धरा।
औ निहग दरिया जल माहा,
बूडत फह धरि काढत बाहा।
समुद माझ जो बोहत फिरई,
लेत नाव सहुँ होइ तरई।
तिन घर हौ मुरीद सो पीरु,
सवरत विनुगुन लावै तीरु।

१. आइने अकबरी, अनुवादक, ब्लाचमैन, भाग १, पृष्ठ ६०८,
संस्करण १९३९

२. जर्नल आफ हिस्टारिकल रिसर्च, यूनिवर्सिटी आफ बिहार, रांची कालेज, रांची, भाग २, अंक १९५९ में प्रकाशित, डा० रामखेलावन पाण्डेय का लेख—बी मेहदवी सेक्ट आफ इस्लाम एंड जायसी।

३. वही, भाग २, अंक १ अगस्त १९५९।

कर गहि धरम पथ देखत एउ,
गा भलाइ तेहि मारग लाएउ।
जो अस पुरूस मन चित लाए,
इच्छा पूजै आस तुलाए।^१

सैयद अशरफ जायस के समीप ही रहते थे। सन् १८७७ में वहाँ सैयद अशरफ जहाँगीर की दरगाह भी थी। कँछौछा में उनकी कब्र वर्तमान है। कहा जाता है कि सैयद अशरफ जहाँगीर मखदूम अशरफ समनान के बादशाह थे। उन्होंने बादशाहत छोड़ दी, फकीर हो गये और ४० दिन तक गुफा में अज्ञात वास करते रहे^२।

जायसी ने मीर सैयद तथा बुरहान की जो परम्परा दी है, उसमें खिज़्र खाँ और उनके शिष्य दानियाल का भी उल्लेख है। डा० पाडेय ने इन दोनों व्यक्तियों पर अन्यत्र विचार किया है।^३

पंडित रामचन्द्र शुक्ल के समक्ष भी यह समस्या थी। इसका हल उन्होंने इस प्रकार किया है—“इससे हमारा अनुमान है कि उनके दीक्षा गुरु तो थे सैयद अशरफ पर पीछे से उन्होंने मुहीउद्दीन की भी सेवा करके उनसे बहुत कुछ ज्ञानोपदेश और शिक्षा प्राप्त की।” किन्तु जायसी ने ‘अखरावट’ में कहा है —

पा पाएउ गुरु मोहदी मीठा, मिला पथ सो दरमन दीठा।

नाव पियार सेख बुरहानू, नगर कालपी हुत गुरु थानू

“चित्ररेखा” की पक्तियों से स्पष्ट ध्वनि निकलती है कि उनके गुरु मेहदी शैख बुरहान थे। मुहीउद्दीन की कल्पना का कोई आधार नहीं है।

महदी गुरु शैख बुरहानू,

कालपि नगर तोहिक अस्थानू।

मक्वइ चौथ कहहि जस लागा,

जिन्ह वै छुए पाप तिन्ह भागा।

स्पष्ट है कि उन्होंने मेहदवी शैख बुरहान को भी उसी प्रकार गुरु रूप में स्मरण किया है जिस प्रकार सैयद अशरफ को। ऐसा लगता है कि जायसी दोनों परम्पराओं से जुड़े हुए थे। सूफियों की परम्परा में एक से अधिक गुरु बनाने की भी स्वीकृति रही है। डा० रामखेलावन पाडेय ने सैयद अशरफ जहाँगीर को जायसी का कुल पूज्य तथा शैख बुरहान को दीक्षा गुरु बताया है।^४

१. जायसी ग्रंथावली, डा० माताप्रसाद गुप्त, पृष्ठ ६९०

२. गजेन्द्रियर आफ प्राविस आफ अवध, भाग २, पृष्ठ ९६ (१८७७ ई०)

३. जायसी तिथिक्रम और गुरु परम्परा—डा० रामखेलावन पाडेय, हिन्दी अनुशीलन, धीरेन्द्र वर्मा विशेषांक वर्ष १३ अंक १. २

४. वही—पृष्ठ ३७८

पद्मावत का कथानक

जायसी का पद्मावत एक श्रेष्ठ काव्य है। कथा का संक्षिप्त रूप जायसी ने स्वयं दे दिया है —

सिंहल दीप पदुमनी रानी,
रतनसेन चितउर गढ ज्ञानी।
अलाउदी दिल्ली सुलतानू,
राघौ चेतन कीन्ह बखानू।
मुना साहि गढ छेका आई,
हिन्दू तुरकहि भई लराई।
आदि अत जस कथा अहै,
लिखि भाषा चौपाई कहै^१..

“पद्मिनी सिंहल द्वीप की रानी थी। रतनसेन उसे चित्तौड़ ले आये। दिल्ली के बादशाह अलाउद्दीन से राघवचेतन ने उसकी चर्चा की। उसने आकर गढ़ घेर लिया। हिन्दू मुसलमानों में लड़ाई हुई।” इसी कथा को मलिक मुहम्मद जायसी ने विस्तार दिया है।

कथा के मुख्य रूप से दो खण्ड हैं। एक खण्ड में रतनसेन अपनी विरह विकल पत्नी नागमती को छोड़कर योगी बन जाता है और सिंहल जाकर पद्मिनी को हस्तगत करता है। इसके पूर्व पद्मावती का जन्म और उसके यौवन का अत्यन्त मनोहर चित्र जायसी ने अंकित किया है। पद्मावती सिंहल के राजा गधर्व सेन के यहाँ उत्पन्न होती है। छठी रात को बड़ा समारोह होता है। पंडित आते हैं। जन्मपत्री तैयार होती है। शनै-शनै समय व्यतीत होता है। अब पद्मावती बारह वर्ष की होती है।

बारह बरिस माह भइ रानी,
राजै मुना सजोग सयानी।
सात खड धौराहर तासू,
पदुमिनि कह सो दीन्ह निवासू^२

सात मजिलो वाला घर पद्मावती को अलग से दिया जाता है। साथ में सखियाँ भी रहने लगती हैं। भवन में एक तोता है—महापंडित, शास्त्रवेत्ता और चतुर। पद्मावती से उसका बड़ा स्नेह है।

सुआ एक पदुमावति ठाउ,
महापंडित हीरामन नाऊ।
दैय दीन्ह पखिहि जसि जोती,
नैन रतन मुख मानिक मोती।

१. पद्मावत—छंद २४

२. पद्मावत—छंद ५४.

कचन बरन सुआ अति सोना,
मानहु मिला सोहागहि सोना।^१

पद्मावती और तोता दोनों साथ रहते हैं। वेदशास्त्र का अध्ययन करते हैं। पद्मावती के पिता को सुग्गे से चिढ़ हो जाती है। वह उसको मार डालने का आदेश देता है। नाऊ-बारी उसे महल में पकड़ने जाते हैं, किन्तु पद्मावती उसे छिपा लेती है। पर बेचारा सुग्गा अब समझ जाता है कि यहाँ प्राण नहीं बचेगे। पद्मावती में आज्ञा लेकर वह महल छोड़ देता है। वह रोती-बिलखती रह जाती है। वन में भटकते हुए सुग्गे को बहेलिया पकड़ता है और उसे एक ब्राह्मण के हाथ बेच देता है। सुग्गा चित्तौड़ पहुँच जाता है। रत्नसेन उसे पंडित समझकर खरीद लेता है। रत्नसेन और पद्मावती का विवाह इस तोते के प्रयास से होता है।

कथा का द्वितीय खंड तब प्रारम्भ होता है जब चित्तौड़ से निर्वासित किये जाने पर एक ब्राह्मण राघवचैतन दिल्ली पहुँचता है और अलाउद्दीन खिलजी से उसके रूप-सौंदर्य की प्रशंसा करता है। बादशाह पद्मावती को प्राप्त करने के लिए लालायित हो उठता है। चित्तौड़ पर चढ़ाई करता है। रत्नसेन कैद कर दिल्ली लाया जाता है। पद्मावती का जीवन दुख के काले बादलों से घिर जाता है। वह गोरा और बादल के घर जाती है और कहती है

तुम्ह गोरा बादल खभ दोऊ।
जम मारग तुम्ह और न कोऊ।
दुख बिरिखा अब रहै न राखा,
मूल पतार सरग भइ साखा।^२

गोरा-बादल मुनकर पसीज जाते हैं। उनके दूगो में अश्रुकण छलछला आते हैं। पद्मावती को वे आश्वासन देते हैं। उसको धैर्य बँधाकर वे युद्ध की तैयारी करते हैं और दिल्ली पहुँचते हैं तथा रत्नसेन को मुक्त कराते हैं। गोरा बादल के साथ रत्नसेन को चित्तौड़ वापस कर देता है। अपने साथ केवल एक हजार को रखकर वह शेष सैनिकों को बादल और रत्नसेन के साथ भेज देता है। अब दोनों मेनाओ में भयकर युद्ध होता है और गोरा को वीरगति प्राप्त होती है। बादल राजा रत्नसेन को लेकर आगे बढ़ता है और चित्तौड़ पहुँच जाता है। घर पर आते ही पद्मावती से सूचना मिलती है कि कुभलनेर के राजा देवपाल ने दूती भेजकर किस प्रकार कुदृष्टि का परिचय दिया है। उसकी दुष्टता का बदला लेने के लिए रत्नसेन देवपाल पर आक्रमण करता है। वह धायल होता है। घर वापस होते समय उसकी मृत्यु हो जाती है। पद्मावती और नागमती दोनों पत्नियाँ शिव के साथ सती हो जाती हैं। इसी बीच

१. पद्मावत—छंद ५४.

२. पद्मावत—छंद ६०९.

अलाउद्दीन की सेना दुर्ग पर आक्रमण करती है। अलाउद्दीन को केवल निराशा ही हाथ लगती है। वह कह उठता है “यह सारा ससार झूठा है।”

छार उठाइ लीन्ह एक मूठी,
दीन्ह उडाइ परिथमी झूठी^१।

जायसी की एक अन्य कृति चित्ररेखा

मलिक मुहम्मद जायसी की एक अन्य कृति ‘चित्ररेखा’ को भी प्रेम काव्य कहा गया है।^२ किन्तु इसको प्रेम-काव्य कहना उचित नहीं प्रतीत होता। कवि ने इसमें न तो प्रेम की महत्ता ही दिखलाई है और न उसका कथानक ही इस प्रकार सगठित किया है जिससे इसे प्रेमाख्यान कहा जाय।

चित्ररेखा का कथानक

‘नायिका चित्ररेखा का विवाह ब्राह्मणों के द्वारा सिधद के राजा सिधन देव के कुबड़े पुत्र से निश्चित कर दिया जाता है। इसी समय कन्नौज के राजा कल्याण सिंह का एक मात्र पुत्र प्रीतम सिंह, जिसकी अल्पायु में ही मृत्यु लिखी है, काशी में अंतिम समय व्यतीत करने के लिए निकल पड़ता है। रास्ते में उसे नीद आ जाती है। इधर सिधन देव के कुबड़े पुत्र की बारात आ रही है। वह एक रात के लिए प्रीतमसिंह को अपने कुबड़े पुत्र के स्थान पर बूल्हा बना देता है। विवाह के उपरान्त सात खंडों के प्रासाद पर दोनों को सुलाया जाता है। किन्तु प्रीतम सिंह तो यह जानता है कि उसके अंतिम दिन आ गये हैं। अतः चित्ररेखा से उसका संयोग नहीं होता है। राजकुमारी के पट पर वह अपना वृत्तांत लिख देता है और चला जाता है। चित्ररेखा उसको पढ़कर दुखी होती है और उस पट के साथ सती हो जाना चाहती है।

इधर प्रीतम सिंह काशी में आकर प्रचुर धन दान करता है। इसकी प्रशंसा सुनकर जप-तप करने वाले तथा सिद्ध लोग आ पहुँचते हैं। व्यास जी भी आते हैं और उनके मुख से चिरजीव शब्द निकल जाता है। राजकुमार इससे दीर्घायु हो जाता है। वह ठीक उसी समय आकर चित्ररेखा से मिलता है जब चित्ररेखा चिता पर जलने को तैयार होती है। दोनों का मिलन होता है।”

चित्ररेखा की समीक्षा

‘चित्ररेखा’ काव्य में नायक प्रीतम सिंह प्रेम की प्राप्ति के लिए कोई प्रयत्न करता नहीं दिखाई पड़ता। मृत्यु समीप जानकर जब वह काशी जा रहा है। अकस्मात् सिधनदेव के कुबड़े पुत्र के स्थान पर वह बर बनाया जाता है। विवाह के बाद फिर वह काशी चला जाता है। यहाँ भी केवल उसकी “ज्वाकत” की कीर्ति गायी गयी है। उसके दान-पुण्य के चित्रण पर ही कवि की दृष्टि जमी है।

१. पद्मावत—छंद ६५१.

२. देखिए, चित्ररेखा, सम्पादक श्री शिवसहाय पाठक

अतः मे कथा को कवि सुखान्त अवश्य बनाता है किन्तु वह भी इसलिए नहीं कि नायक और नायिका प्रेम-साधना में लीन हैं। संयोग की ही बात है कि व्यास के मुख से “चिरजीव” शब्द निकल जाता है और राजकुमार को दीर्घायु होने का वर मिल जाता है। इसमें प्रेम की गरिमा वहाँ उभरती है ?

नायिका चित्ररेखा भी कही प्रेम का विशेष परिचय नहीं देती। वह सती अवश्य होना चाहती है पर उसे सदेह है कि जो कत यहाँ नहीं पूछता, वह जलकर राख होने पर किस प्रकार पूछेगा ?

कत न पूछइ जो इहा, छार होउ जरि अग

मो कह सो पूछइ होइ, उहा कौन कहु सग^१

कवि अवश्य कहता है कि जिनके हृदय में वियोग है, उसे बिछोही अवश्य मिलते हैं^२ पर पूरे काव्य में कही भी प्रेम या विरह को महत्व नहीं दिया गया है।

एक दोहे में कवि ने कहा है “प्रेम का प्याला जिस व्यक्ति ने पी लिया और दत्तचित्त होकर जिसने प्रेम किया उसका ही रास्ता सच्चा है।”^३ पर चित्ररेखा काव्य में प्रेम या विरह को हम नहीं देखते। इसमें कही इस प्रकार का प्रतीकात्मक संकेत भी नहीं है जिससे हम अनुमान लगा सकें कि “रूह” “खुदा” से विलग होकर विकल है और उसमें “फना” होने के लिए प्रयत्नशील है। अतः इस काव्य को प्रेमाख्यान कहना उचित नहीं कहा जा सकता।

मधुमालती का रचनाकाल तथा कवि का परिचय

[इस परम्परा की एक अन्य रचना मंजन कृत “मधुमालती” है। मधुमालती की रचना सलीमशाह के समय में १५२ हिजरी अर्थात् १५४५ ईस्वी में हुई थी।^४ कवि मंजन चुनार के रहने वाले थे।^५ उनके गुरु शेख मुहम्मद गौस शतारी सम्प्रदाय के थे।^६ “मधुमालती” की कथा इस प्रकार है —

मधुमालती का कथानक

गढ़ कनयगिरि नामक नगर में सुरजभान राजा थे। धन की उनके पास कमी

१. चित्ररेखा, सम्पादक, श्री शिवसहाय पाठक, पृष्ठ १०७

२. बई जान उपराजा, सोग मांह सुख भोग,

अवस ते मिलं बिछोही, जिन्ह हिय होइ वियोग ।—चित्ररेखा, पृ० ११

३. पेस पियाला जेहि पिया, किया पेस चित बंध ।

सांचा मारग जिन्ह लिया, तजि झूठा जगबंध । चित्ररेखा, पृष्ठ ७४

४. देखिए मेरा लेख, मंजन का जीवन-वृत्त, त्रिपथगा, जुलाई १९५९, सूचना विभाग, लखनऊ ।

५. त्रिपथगा, वही

६. देखिये मेरा लेख—मंजन के गुरु शेख मुहम्मद गौस, हिन्दुस्तानी, प्रयाग, भाग २०, अंक ३, जुलाई—सितम्बर १९५९

नही थी, पर सन्तान न रहने के कारण वह चितित रहते थे। उनके राज्य में एक तपस्वी का आगमन हुआ। राजा ने उनकी सेवा की और १२ वर्ष तक तपस्वी समाधि लगाये रहे। इसके बाद उनकी समाधि टूटी और राजा को आशीर्वाद दिया। राजा को पुत्र हुआ जिसका नाम मनोहर रखा गया। पंडितों ने यह भी बताया कि चौदह वर्ष के ग्यारहवें महीने में नवें दिन राजकुँवर के हृदय में प्रेम का उदय होगा।

चौदह बरिस एगारह मासा।
नवये दिन पुनिय प्रगासा।
जन्म सूर सतए ससि तारा।
मिले सगन कोई प्रेम पियारा।
बुधवार बीफै की राती।
उपजै प्रेम कुँअर के छाती।

राजकुँवर की छठी हुई। हर्ष के बधावे बजे। सभी घरों में उछाह की धारा उमड़ चली। राजकुमार ५ वर्ष का हुआ तब विद्याध्ययन के लिए उसे पंडित के यहाँ भेजा गया।

पचये बरिस धरा भुइ पाऊँ,
पंडित बसारत राऊँ।

कुँअर वेद, चित्रकला, अमरकोश, पिंगल, व्याकरण, ज्योतिष गीता और गीत गोविन्द में प्रवीण हो गया।

पुनि पंडित कुँअर मन लाया,
एक वचन बहु अर्थ पढाया।
जो अस बोल कुँवर औरावा,
चित्र उरेहे अर्थ बुझावा।
थोरे दिन भा कुँवर सयाना,
वेद भेद बहु भाति बखाना।
अमर जो अमरू सत भावा,
पिंगल कोक कठ औरावा।
व्याकरण जे ज्योतिष गीता,
गीत गोविन्द अर्थ को कीता।

राजकुँवर १२ वर्ष का हो गया। राजा ने सोचा, 'अब मैं वृद्ध हो चला राजकुँवर को अपना राज्य सौंप दूँ।' ऐसा ही हुआ। राजकुँवर को सिंहासन दिया गया।

शब्द ऊँच असि मङ्गल बाजा,
राजपाट कुँवर जुग राजा।

पर जो भाग्य में लिखा होता है वही होता है। ललाट में लिखे को कोई मेट नहीं सकता।

जन्मीती खति लाभ दुख,
जो रे परा लिलार।
तेहि त्रिभुवन जौ लागे,
लिखा को मेटे पार।

राजकुँवर के हृदय में प्रेम का संचार हो गया। कुँवर का मन नृत्य में रमता था। एक दिन परदेशी उस राज्य में आये, उन्होंने दक्षिणदेशी नृत्य किया। राजकुँवर उसे देखता रह गया। आधी रात हो गयी। राजकुँवर विश्राम करने के लिए गया और सो गया। अप्सराएँ आयी और उसे उठा ले गयी। मुहारस नगर के राजा विक्रम राय के घर मधुमालती नाम की कन्या थी, वही अप्सराएँ उसे छोड़ आयी।

जहाँ सोवै सुख सेज्या,
सोहागिनि तीनि भुअन उजयार।
लै पालक तह डासा,
सम कै देखा रूप उन्हारि।

मधुमालती का रूप देखकर कुँवर मुग्ध हो उठा। कभी वह मूर्छित हो उठता तो कभी विकलता के चिह्न उसमें दिखाई पड़ते। मधुमालती अतीव सुन्दरी थी। सिर से पैर तक अत्यन्त रमणीय। वह जाग उठी। दोनों में प्रेमालाप हुए। राज कुँवर ने बताया, “मेरा और तुम्हारा पूर्व का प्रेम है”। उसकी रस-भरी बातें सुनकर वह भी अनुरक्त हो उठी।

सुनत-सुनत रस भावक वाता,
कामिनी जीव सहज है राता।
सुनत प्रेम बात जिव भाई,
पूरब प्रीति समुझ जो आई।

फिर अप्सराओं ने राजकुँवर को वहाँ से हटा दिया और सेज सहित उसे कनयगिरि उठा लायी। राजकुँवर की जब नींद खुली, वह उद्विग्न हो उठा। विरह की अग्नि उसे सतप्त करने लगी।

इहाँ कुँवरि के निस दिन,
बिरह दग्ध उतपात।
उहाँ कुँवर के आगे,
मझन कहु कैसी बात।

राजा के घर एक धाय थी। उसका नाम सहजा था, उसने कुँवर से पूछा कि उसे कौन-सा दुख था। कुँवर ने अपनी व्यथा बतलायी।

प्रान जो प्रीतम सग गो, क्या भौ बिनु जीउ।
कै सौतुख कै सपना, ना जानौ के जीउ हरि लीउ॥

राजा का एक सयाना बैद्य था उसने मनोहर को देखा उसका कफ, पित्त,

और वात सब कुछ ठीक था, अतः उसे अब सदेह नहीं रहा कि कुँवर किसी के प्रेम में अनुरक्त था।

कुँवर एक दिन अपने माता-पिता को छोड़कर तथा जोगी बनकर घर से निकल पड़ा। उसने चार महीने तक समुद्र की यात्रा की, फिर सागर में तूफान आया। कुँवर के साथ जितने मित्र और स्वजन थे, डूब गये। कुँवर ने हरि को स्मरण किया। उसके सामने एक काष्ठ खड उतरा आया। उसकी सहायता से वह तट पर पहुँचा। तट जनशून्य था। वह अगम पथ में चल पड़ा। उसे प्रेमा नामक युवती मिली, जो मधुमालती की सखी थी। एक राक्षस उसको यहाँ उठा लाया था। मनोहर ने उसकी रक्षा की। मनोहर ने उसे बताया कि वह मधुमालती के प्रेम में जोगी बनकर निकला था। प्रेमा ने मनोहर की सहायता की और उसने मधुमालती से उसकी भेट चित्रसारी में करायी। मधुमालती को मनोहर के साथ देखकर उसकी माँ रूपमजरी क्रुद्ध हो उठी और उसने अभिशाप दे दिया जिससे मधुमालती पक्षी हो गयी। ताराचन्द नामक एक राजकुमार ने उसे पकड़ लिया। मधुमालती ने अपनी कष्ट कथा उसे सुनायी जिससे प्रभावित होकर वह पक्षी रूपधारी मधुमालती को महारस नगरी में ले आया। उसकी माँ ने उसे यथापूर्व कर दिया।

रूपमजरी पढि छिरका, मधुमालती मुखनीर।

पहिल रूप भौ मधुमालती, परिहरि पखि सरीर॥

फिर मधुमालती से राजकुमार का विवाह हुआ और वह उसके साथ कनय गिरि आयी। प्रेमा का भी विवाह ताराचन्द से हो गया।

चित्रावली का रचनाकाल, कवि का परिचय

[मधुमालती के बाद इस परम्परा में उसमान कवि द्वारा 'चित्रावली' लिखी गई। कवि ने इस काव्य में यह बताया है कि १०२२ हिजरी सन् (१६१३ ई०) में उसने चित्रावली लिखी^१। जहांगीर के समय में इस काव्य की रचना हुई। कवि गाजीपुर का रहने वाला था।^२ उसमान ने भी अपने दो गुरुओं का उल्लेख

१. सन सहल बाइस जब जहै। तब हम बचन चारि एक कहे।
कहत करेज लोह भा पानी। सोई जान पीर जिन्ह जानी।
कही न जग पतियाड कोड, सुनि अचरज संसार।
होहि छहो रितु एक ठौ, जहांगीर दरबार।

चित्रावली—छंद ३३

२. गाजीपुर उत्तम अस्थाना। देव स्थान आदि जग जाना।
गंगा मिलि जमुना तहं आई। बीच मिली गोमती सुहाई।
कवि उसमान बसै तेहि गाऊं, सेख हुसेन तनै जग नाऊं।
पांच भाइ पांचों बुधि हिये, एक इक भांति सो पांचों जिये।

चित्रावली—छंद २४

किया है। नारनौल के शाह निजाम को उन्होंने अपना पीर बताया है, और बाबा हाजी को भी। शाह निजाम चिस्ती थे, इसका कवि ने स्वयं उल्लेख किया है। चिश्तिया सम्प्रदाय के इतिहास में शेख निजाम का उल्लेख आता है, जिनका मजार नारनौल में वर्तमान है। शेख निजाम की मृत्यु सन् १५९१ में हुई थी^१। अतः सम्भव है कि उसमान ने उन्हीं का उल्लेख किया हो। नारनौल मुस्लिम युग में शिक्षा का एक अच्छा केन्द्र रहा है। शेरशाह ने यहाँ सन् १५२० ई० में एक मदरसा भी कायम किया था।^२ शेख हमजादरशू नामक एक बड़े फकीर जो चिश्तिया सिलसिले के मुरताज थे, यहाँ रहते थे। उनकी मृत्यु १५४९ में हुई। उनका मजार भी नारनौल में वर्तमान है।^३ उसमान ने एक अन्य गुरु बाबा हाजी का भी उल्लेख किया है। यह बाबा हाजी कौन है इसका पता नहीं चलता। संभव है यह गाजीपुर के कोई स्थानीय सत हो।

‘चित्रावली’ का कथानक

नैपाल के राजा धरनीधर को शिव की कृपा से पुत्र रत्न की प्राप्ति हुई। १४ वर्ष की अवस्था में वह व्याकरण, वैदिक, पिंगल, छंद, संगीत, ज्योतिष, भूगोल आदि सभी विषयों में निष्णात हो गया। मल्लविद्या में भी उसने कुशलता प्राप्त की। एक दिन आखेट के लिए सज-धजकर वह वन में चला। लौटते समय आँधी उठी। चारों ओर अँधेरा छा गया। कुँवर रास्ता भूल गया और एक देवपर्वत पर पहुँच गया। देवमढी में उसे नींद आ गयी। देव ने शरणागत समझकर कुँवर की रक्षा का निश्चय किया। मढी के बाहर वह प्रहरी बनकर बैठ गया। इसी बीच उस देव का मित्र आया और उसने बताया कि दक्षिण के रूपनगर में जहाँ का राजा चित्रसेन था वह जा रहा था। चित्रसेन की कन्या चित्रावली की ११ वीं वर्ष गौंड मनायी जा रही थी। अतः दोनों देवमित्र वहाँ के लिए चल पड़े। सोते हुए राजकुमार को भी वे देव वहाँ उठाकर ले गये और चित्रावली की चित्रसारी में उन्होंने उसे सुला दिया। जब राजकुँवर की नींद खुली चित्रसारी में अपने को देखकर आश्चर्य-चकित हो गया। इसी बीच वहाँ एक अनुपम चित्र उसे दिखाई पड़ा। यह चित्र चित्रावली का था। कुँवर उस पर आसक्त हो गया और चित्रावली को प्राप्त करने के लिए व्यग्र हो उठा। चित्रसारी में उसने अपना चित्र भी बना दिया। उसे नींद आ गयी। दोनों देव उसे पुनः मढी में उठा ले गये। कुँवर के हृदय में विरह की चिनगारी जल उठी। इधर चित्रावली ने भी कुँवर का चित्र देखा और विकल हो उठी। सुजान घर आया पर उसका मन सदैव चित्रावली की ओर लगा रहता। सुबुद्धि नामक ब्राह्मण के साथ वह फिर उस देवमढी में गया और उसने अन्नसत्र

१. स्क्रिप्स इट्स सेंट्स एंड श्राइन्स, पृष्ठ ३४२

२. सोसाइटी एंड कल्चर इन मुगल एज, पृष्ठ १४३

३. स्क्रिप्स इट्स सेंट्स एंड श्राइन्स, पृष्ठ ३४१

खोल दिया। चित्रावली के भेजे हुए दूत कुँवर का पता लगाने गये तो उनके साथ सुजान राजकुमारी के देश रूपनगर में आ गया। शिवमन्दिर में दोनों मिले। इस मिलन के पूर्व राजकुँवर को अनेक प्रकार की कठिनाइयाँ सहनी पड़ी।

एक कुटीचर, जिसका सिर मुँडवा कर चित्रावली ने घर से निकलवा दिया था, बदला लेना चाहता था। कुँवर को अधा कर उसने एक पर्वत गुफा में डलवा दिया। वहाँ उसे अजगर निगल गया। किन्तु राजकुमार के विरह ताप को वह सहन नहीं कर सका और उसे उगल दिया। एक वनमानुष की कृपा से उसकी आँख भी ठीक हो गयी। फिर उसे एक हाथी ने पकड़ लिया। इसी बीच एक पक्षी आया और राजकुमार के सहित उस हाथी को वह उड़ा ले गया। हाथी ने भयभीत होकर उसे समुद्र में गिरा दिया। सयोगवश सुजान सागरगढ़ पहुँच गया। वहाँ की राजकुमारी बेलावती से विवाह कर फिर चित्रावली के देश में आया। लोक-लज्जा से बचने के लिए चित्रावली के पिता ने राजकुँवर की हत्या का प्रयत्न किया किन्तु इस कार्य के लिए नियुक्त हत्यारों को उसने मार डाला। अनेक विपत्तियों पर विजय प्राप्त कर वह चित्रावली के साथ घर वापस आ गया।

ज्ञानदीप—रचनाकाल, कवि का परिचय

शेखनबी का ज्ञानदीप भी इस परम्परा का एक उत्कृष्ट काव्य है। कवि ने जौनपुर के दोसपुर थाने में (अब यह सुलतानपुर में है) स्थित अलदेमऊ में अपना काव्य लिखा। काव्य की रचना १०२६ हिजरी सन् में हुई। तदनुसार सवत् १६७६ था (१६१९ ई०)।^१ जहागीर के शासनकाल में कवि था और शाहबक्श के रूप में जहागीर की उसने मुक्तकठ से प्रशंसा की है।^२ कवि ने यह भी कहा है कि उसने बीर तथा शृंगार के आश्रय से जोग का वर्णन किया है।^३ ज्ञानदीप की कथा इस प्रकार है

१. एक हजार सन् रहे छबीसा। राज सुलही गनहु बरीसा॥

संमत सोरह सैं छिहंतरा। उक्ति गरत कोन्ह अनुसरा॥

अलदेमऊ दोसपुर थाना। जाउनपुर सरकार सुजाना॥

ज्ञानदीप—सपादक—श्री उदयशंकर शास्त्री (प्रेस में) छंद—१७

२. साहि सलीम छत्रपति छोनी। दल के मार कंवल दल दोनी॥

चलत दलत पताल को राजा। सहसोफन फनपति भजि लाजा॥

मुराद दीन दिनपति, जहागीर नित नेम...॥

कुलदीपक दुति सकल की, साहेब साहि सलेम...॥

वही, छंद—१४

३. बीर सिंगार बिरह विछु पावा। पूरन पद लैं जोग सुनावा॥

जोग जुगुति बेद अछर हीए। रहि न गवा बिनु परगट कीए॥

वही, छंद—१७

ज्ञानदीप का कथानक

नीमषार भिक्षु के राय सिरोमनि को शकर की कृपा से ज्ञानदीप नामक पुत्र उत्पन्न हुआ। कुछ बड़े होने पर राजकुमार एक दिन आखेट करने गया। सिद्धनाथ योगी से उसकी भेंट हो गयी। राजकुमार को उन्होंने शिष्य बना लिया। किन्तु उसका योग मे चित्त नहीं रमा। योगी ने सगीत द्वारा उसका चित्त वश मे किया। राजकुमार अब योगी के रूप मे बेसुध रहने लगा। वह विद्याधर के राजा सुखदेव के यहाँ पहुँचा जहाँ सगीत का आयोजन होता रहता था। राजा की कन्या का नाम देवयानी था। वह विदुषी थी। उसकी सखी सुरज्ञानी ने ज्ञानदीप के सौंदर्य को देखा और मुग्ध हो गयी। उसने देवयानी से उसके रूप सौंदर्य का वर्णन किया। महल से देवयानीने योगी को देखा। उसे देखकर देवयानी अचेत हो गयी। यहाँ तक कि हाथ की सूई से, जिससे वह माला गूँथ रही थी, उसकी उँगली बिध गयी। वह उसके विरह मे जलने लगी। एक दिन अपने मन्त्राभिषिक्त घोड़े पर बैठकर योगी की कुटी मे आई और घोड़े को वहीं छोड़कर घर आ गई। घोड़ा योगी को उसके छत मे उड़ा ले गया। योगी कुमारी की योग्यता पर आकृष्ट हो गया। दोनो प्रेम के सूत्र मे बँध गये। राजा को जब यह विदित हुआ तो वह बड़ा क्रुद्ध हुआ। उसने योगी को काठ की एक मजूषा मे भरकर नदी मे प्रवाहित करा दिया। देवयानी उसके विरह मे तिल-तिल कर धुलने लगी। एक दिन चिता बनाकर भस्म होने की वह तैयारी करने लगी। शकर जी ने उसे बचाया। राजा सुखदेव को उन्होंने स्वप्न दिया कि ज्ञानदीप सर्वथा निर्दोष है। योगी राजकुमार बहते-बहते भानराय की स्खंधानी पहुँचा। यहाँ के राजा ने इसे पुत्र के रूप मे रख लिया। इसी बीच देवयानी के पिता सुखदेव ने स्वयंवर का आयोजन किया। राजकुमार योगी भी पहुँचा। देवयानी ने उसका वरण किया। उन्ही दिनों राजकुमार योगी का पिता सिद्धनाथ योगी के यहाँ पहुँचा किन्तु इसी बीच राजा भानराय ज्ञानदीप के पृथक होने से स्वर्ग सिंघार गया। ज्ञानदीप को अंतिम सस्कार करने जाना पडा। इसके बाद वह राज्य के प्रबन्ध मे व्यस्त हो गया।

दक्खिनी के प्रेमाख्यान

चौदहवीं शताब्दी से लेकर सत्रहवीं शताब्दी तक जो प्रेमाख्यान उत्तर भारत मे लिखे गये उनका सक्षिप्त परिचय ऊपर दिया जा चुका है। इस अवधि के भीतर दक्खिनी के जो प्रेमाख्यान लिखे गये, उनमे 'कदमराव और पदम' सम्भवतः प्रथम प्रेमाख्यान है। निजामी ने सम्भवतः सन् १४५७ के बाद किसी समय अपने इस काव्य की रचना की होगी? ^१ इस प्रेमाख्यान की कोई प्रति प्राप्त

नही होती। अतः उसका परिचय देना कठिन है। दकन में उर्दू के लेखक श्री हाशमी साहब ने जो पक्तियाँ उद्धृत की हैं उनसे यह स्पष्ट नहीं होता कि इस कथा का नायक कौन है और नायिका कौन है।

कि तू साच मेरा गुसाई कदम ।
पदमराव तुज पाँव केरा पदम ॥
जहाँ तू धरे पाय हो सर धरूँ ।
जयस सार कि लक तराई करूँ ॥

कुतुब मुश्तरी का रचनाकाल

इस परम्परा की दूसरी रचना मुल्ला वजही कृत 'कुतुब मुश्तरी' है जिसकी रचना १०१८ हिजरी अर्थात् १६१० ई० में हुई।^१ कुतुब मुश्तरी का रचयिता गोलकुडा के इब्राहीम कुतुबशाह के दरबार का एक कवि है^२। 'कुतुब मुश्तरी' की कथा संक्षेप में इस प्रकार है।

कुतुब मुश्तरी का कथानक

“राजकुमार मुहम्मद कुली ने एक रात स्वप्न में एक सुंदरी को देखा और उस पर मुग्ध हो गया। नींद खुलने पर वह विकल हो उठा। उसकी कृपण दशा देखकर पिता इब्राहीम को चिन्ता हुई। उसने चित्रकार आतारिद को बुलाया। उसने अनेक चित्र प्रस्तुत किये। राजकुमार उसमें से एक चित्र देखकर प्रसन्न हो उठा। यह उसी सुन्दरी का चित्र था जिसको उसने स्वप्न में देखा था। वह बगाल के बादशाह की बेटी मुश्तरी थी। माता-पिता के मना करने पर भी वह उससे चित्त नहीं हटाता और एक दिन चित्रकार के साथ बगाल के लिए निकल पड़ा। मार्ग में अनेक प्रकार की कठिनाइयाँ आईं पर सबका सामना करते हुए बगाल की ओर बढ़ता गया। मार्ग में ही एक अन्य राजकुमार मिर्रीख खाँ से उसकी भेंट हुई जो मुश्तरी की बहन जुहरा के प्रेम का भिखारी बनकर घर से निकला था और जिसे एक जिन ने कैद कर लिया था। उसकी रक्षा कर मुहम्मद कुली ने साथ-साथ प्रस्थान किया। कुछ दूर और बढ़ने पर उनकी राजकुमारी अफताब से भेंट हुई। उसने सब को अपना अतिथि बनाया। मुहम्मद कुली ने वहाँ से अकेले चित्रकार को बगाल भेजा। वहाँ उसे मुश्तरी के महल की सजावट करने का कार्य सौंपा गया। उसने युवराज कुली का चित्र भी उसमें लगा दिया जिस पर मुश्तरी अनुरक्त हो उठी। चित्रकार ने यह खबर युवराज को दी। वह बगाल गया और मुश्तरी से शादी की। मिर्रीख खाँ की भी शादी उसकी बहन जुहरा

१. तमाम इस किया दीस बारा मने।

सन् यक हजार हौर अठारा मने ॥

कुतुब मुश्तरी, पृष्ठ ५, दक्खिनी प्रकाशन समिति, हैदराबाद।

२. सबरस, सम्पादक, श्रीराम शर्मा, प्रस्तावना पृष्ठ १

से हुई। मुश्तरी के साथ युवराज गोलकुंडा लौट आया और बंगाल का राज्य भिरख खा को सौंप दिया।”

इस काव्य में प्रेम और विरह का सुंदर चित्रण कवि ने किया है। इसमें कई रूढ़ियाँ ऐसी हैं जिनका उपयोग उत्तरी भारत के प्रेमाख्यानों में भी हुआ है। कथा में ऐतिहासिकता कम है। कल्पना अधिक है। मुहम्मद कुली कभी बंगाल गया, यह प्रमाणित नहीं है।^१

सबरस का रचनाकाल

मुल्ला वजही की दूसरी कृति, जिसमें प्रेम कथा कही गयी है ‘सबरस’ है। ‘सबरस’ मुख्यतः गद्य में है और इसकी रचना सन् १६३६ ई० में पूर्ण हुई। कवि ने स्वयं लिखा है—“बारे, जिस बाबत था एक हजार व चहल व पज, उस वख्त जहूर पतडया यू गज।” इससे विदित होता है कि १०४५ हिजरी में ‘सबरस’ की रचना हो चुकी थी। इसकी कथा इस प्रकार है।

सबरस का कथानक

“अकल” एक नगर सीस्तान का बादशाह है उसका लडका दिल है। अकल के इशारे पर सारी दुनियाँ चलती है। चारों ओर उसका प्रताप है। उसका लडका दिल भी ससार में अद्वितीय है, साहसी है, वीर धनुर्धर है। अकल ने उसे तन नामक नगर का राज्य सौंप दिया है। वह एक दिन शराब पीता है और मजलिस जमती है। इसी बीच कोई आबेहयात का गुणगान करता है। दिल उसे पाने के लिए व्यग्र हो उठता है। उसका राजकाज कमजोर पड़ने लगता है। उसमें उसका मन नहीं लगता। एक दिन वह अपने जासूस “नजर” को इस आबेहयात का पता लगाने के लिए भेजता है। वह सभी जगह जा सकता है अतः वह आबेहयात की खोज में निकल पड़ता है। सर्वप्रथम वह वाकफियत नामक नगर में पहुँचता है। यहाँ का राजा नामूस है। नामूस आबेहयात का पता नहीं बता पाता। “नजर” वहाँ से रवाना हो जाता है। आगे जाने पर उसे रिजक नामक बूढ़ा मिलता है। रिजक कहता है कि वह स्वर्ग की वस्तु ससार में खोज रहा है। यदि वह उसे प्राप्त करना चाहे तो प्रेमियों के अश्रुकण में उसे पा सकता है। निराश होकर नजर चल देता है। वह हिदायत के दुर्ग में पहुँचता है। उसका मालिक “हिम्मत” है। हिम्मत कहता है कि आबेहयात के पीछे मजनू, जुलेखा, यूसुफ आदि ने बड़े कष्ट उठाये। अतः इसे वह न ढूँढे। पर वह दृढ़ है। उसकी यह दृढ़ता देखकर वह आबेहयात का पता बताता है। अब नजर सबुक्सार नगर में पहुँचता है। वहाँ से “दीदार” नगर में पहुँचता है जहाँ राजकुमारी हुस्न को देखता है। “हुस्न” इश्क की पुत्री है। वह नजर को आबेहयात दिलाने का वायदा करती है। नजर स्वदेश वापस आता है। अन्त में हुस्न और दिल

का विवाह होता है। अकल इस्क मे समझौता होता है। इस्क उसको अपन मन्त्री बना लेता है।”

इस कथा मे एक रूपक का आश्रय लेकर अकल से इस्क को बड़ा ठहराया गया है और हुस्न से दिल का विवाह कराया गया है। उत्तर भारत मे अनुराग बासुरी मे भी इसी प्रकार का रूपक लिया गया है। मौलाना अब्दुलहक साहब का मत है कि “सबरस” फारसी के कवि याहिया इब्न सीबक फताही की मसनवी “दस्तूरे-इस्क” पर आधारित है।^१

सैफुलमुलूक व वदीउल जमाल का रचनाकाल

दक्खिनी प्रेमालोकानो की परम्परा मे गोलकुडा के गवासी की रचना ‘सैफुलमुलूक व वदीउल जमाल’ भी एक उत्कृष्ट काव्य है। इसकी रचना १०२७ हिजरी अर्थात् १६१७ अथवा १६१९ ई० मे हुई—। इसमे मल्ल के बादशाह आसिमनवल के पुत्र सैफुलमुलूक तथा गुलिस्ताने ऐरम की राजकुमारी वदीउल जमाल की प्रेम कथा अंकित की गयी है।

पूर्ण कथा संक्षेप मे इस प्रकार है—

कथानक

“मल्ल का बादशाह आसिमनवल को कोई सतान न रहने के कारण चिन्तित रहता था। ज्योतिषियों के कहने से उसने यवन देश की कन्या से विवाह किया। एक वर्ष बाद उसे पुत्र उत्पन्न हुआ जिसका नाम सैफुलमुलूक रखा गया। उसी दिन वजीर को भी एक लडका पैदा हुआ जिसका नाम साऊद रखा गया। बादशाह ने एक दिन दोनों को बुलाया और सैफुलमुलूक को एक सडूक से एक जरीदार कपडा तथा एक सुलेमान की अँगूठी निकाल कर दी। कपड़े पर एक तस्वीर बनी हुई थी उसे देखकर वह आत्म-विभोर हो गया और अब सदैव बेचैन रहने लगा। उसे ज्ञात हुआ कि तस्वीर गुलिस्ताने ऐरम के बादशाह की बेटी वदीउल जमाल की है। वह साऊद के साथ उसकी खोज मे चल पडा। समुद्रो को पार करते हुए वह अपने साथियो सहित चीन पहुँचा। वहाँ एक सत्तर वर्ष के बूढ़े ने यह बताया कि कुस्तुनतुनियों नगर मे वदीउलजमाल का पता चल सकेगा। वह कुस्तुनतुनियों के लिए चल पडा। समुद्र मे तूफान आया, राजकुमार बहता हुआ हड्डियों के एक द्वीप मे पहुँचा। उसे कैद कर लिया गया और राजा के पास भेजा गया। उस बादशाह की बेटी उस पर आसक्त हो उठी। पर सैफुलमुलूक का मन नहीं लगा, वह कैसरिया नगर पहुँचा। वहाँ से इस्फन्द नामक द्वीप मे पहुँचा। वहाँ एक राजकुमारी मिली जो एक राक्षस द्वारा कैद कर ली गयी थी। उसने बताया कि वह वदीउलजमाल को जानती है। उसने यह भी बताया कि वदीउलजमाल उसकी सखी है। सैफुलमुलूक ने उसकी रक्षा सुलेमान की अँगूठी से की। उसकी

सहायता से सैफुलमुलूक को वदीउलजमाल प्राप्त हुई। दोनों का विवाह सम्पन्न हुआ और सैफुलमुलूक स्वदेश वापस आ गया।” ‘सैफुलमुलूक व उदीउल जमाल’ के कथानक का सगठन लगभग उसी प्रकार हुआ है जिस प्रकार उत्तरी भारत के प्रेमाख्यानों का। जिस प्रकार मृगावती में रुक्मिन की सहायता से नायक नायिका को प्राप्त करता है और जिस प्रकार मञ्जन में प्रेमा की सहायता से मधुमालती मनोहर से मिलती है उसी प्रकार ‘सैफुलमुलूक व वदीउल जमाल’ में एक राजकुमारी की सहायता से नायक और नायिका मिलते हैं। जहाज का डूबना, दैत्य को मारकर राजकुमारी की रक्षा, आदि रूढ़ियाँ सूफी प्रेमाकथाओं की प्रचलित रूढ़ियाँ हैं।

चन्द्रबदन व महियार कथा का रचनाकाल

बीजापुर के कवि मुकीमी ने “चन्द्रबदन व महियार कथा” लिखी। इस काव्य की रचना सन् १६२७ ई० में हुई बतायी जाती है।^१ मुकीमी ने इस काव्य में गवासी की सैफुलमुलूक व वदीउल जमाल से प्रेरणा ग्रहण की है।^२ इसकी कथा संक्षेप में इस प्रकार है—“महियार नामक एक युवक चदरपटन के राजा की कन्या चन्द्रबदन पर आसक्त होता है और उसकी खोज के लिए निकल पड़ता है। चदरपटन पहुँचकर वह उसको देखता है और उसके चरणों पर गिर जाता है। पर वह ठुकरा देती है। इस कारण महियार की हालत खराब होने लगती है और पागल तक हो जाता है। चन्द्रबदन का पिता कठोर व्यवहार करता है वह चन्द्रबदन को महियार से नहीं मिलने देता। महियार उसके प्रेम में प्राण दे देता है। उसका जनाजा जिस समय चन्द्रबदन के घर की ओर से जा रहा है एक लौड़ी उसको यह खबर करती है। महियार के गम में उसकी भी मृत्यु हो जाती है। दोनों एक स्थान पर दफनाये जाते हैं।” इन प्रख्यात प्रेमाख्यानों के अतिरिक्त दक्खिनी में आलोच्यकाल में कुछ और भी काव्य लिखे गये।

अन्य प्रेमाख्यान

नुरस्ती कृत ‘गुलशने इश्क’ में मनोहर और मधुमालती की प्रेम कथा कही गयी है। यह मसनवी ईरान की क्लासिकल मसनवियोंके आधार पर लिखी गयी है।^३ इसका रचनाकाल १६५८ ई० है।^४ कुतुब शाही युग के कवि इब्ननिशाती कृत ‘फूलवन’ भी एक प्रेम कथा है। जिसकी रचना १६६५

१. दक्खिनी हिन्दी काव्यधारा, श्री राहुलसांकृत्यायन पृष्ठ २२३।

२. चन्द्र वदन व महियार कथा, सम्पादक, मुहम्मद अकबरहीन सहिकी एम० ए०, भूमिका।

३. उर्दू साहित्य का इतिहास, डा० एहतिशाम हुसेन, पृष्ठ ४३।

४. दक्खिनी का गद्य और पद्य—पृष्ठ ४९०

ई० मे हुई बताई जाती है।^१ इस काव्य की पृष्ठ भूमि भारतीय है।^२ बीजापुर के हाशिमि (मृ० १६९७ ई०) की यूसुफ जुलेखा तथा गोलकुडा के तबई की 'मसनवी' 'किस्से बहराम व गुलबदन' भी उल्लेखनीय प्रेम कथात्मक मसनवियाँ हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि आलोच्यकाल में सूफी प्रेमाख्यानों के प्रणयन के दो प्रमुख केन्द्र थे। एक केन्द्र उत्तर भारत का था तथा दूसरा दक्षिण का। उत्तर भारत के केन्द्रों में जौनपुर सरकार के अतर्गत अधिकांश प्रेमाख्यान लिखे गये। फीरोजशाह ने इस नगर को ७६१ हिजरी में (सन् १३६० ई०) के लगभग बनवाया था।^३ उसने (१) कडा तथा डलमऊ, (२) अवध और सडीला (३) जौनपुर और जफराबाद (४) गुजरात तथा (५) बिहार के लिए अलग-अलग प्रशासन नियुक्त कर दिये थे।^४

डलमऊ में, जहाँ के मुल्ला दाऊद रहने वाले थे, फीरोजशाह ने एक बड़ा मदरसा कायम किया था।^५ ७९६ हिजरी (मई १३९४ ई०) में ख्वाजयेजहाँ (सुल्तानुशर्क) ने जौनपुर की ओर प्रस्थान किया और कन्नौज, कडा, अवध सडीला, डलमऊ, बहराइच, बिहार, तिरहुत को अपने अधिकार में किया।^६ उसके बाद इब्राहीम शाह शर्की के समय में जौनपुर पूर्व में शिक्षा का बहुत बड़ा केन्द्र बन गया जहाँ उस समय के बड़े-बड़े विद्वानों को आश्रय मिला।^७ आलोच्यकाल में जायस तथा चुनार, जौनपुर के अन्तर्गत थे। गाजीपुर अकबर के समय में प्रयाग के सूबे में मिला दिया गया, पर सांस्कृतिक रूप से वह जौनपुर से अभी भी सम्बद्ध था और जहाँगीर के समय में भी रहा। उसी समय 'चित्रावली' की रचना हुई थी। इस प्रकार हम देखते हैं कि आलोच्यकाल के सूफी प्रेमाख्यान प्रायः जौनपुर सरकार के अन्तर्गत लिखे गये। अतः सूफी प्रेमाख्यानों के समझने के लिए जौनपुर केन्द्र के सांस्कृतिक अध्ययन की आवश्यकता बनी हुई है। दक्षिण के केन्द्रों में बीजापुर और गोलकुडा हैं, जहाँ के प्रेमाख्यान शामी परम्परा से अधिक प्रभावित हैं।

१. उर्दू साहित्य का इतिहास, डा० ऐजाज़ हुसेन, पृष्ठ १९

२. उर्दू साहित्य का इतिहास—डा० एहतिशाम हुसेन पृष्ठ ५०

३. तारीखे फीरोजशाही (अफीफ)

पृष्ठ ८१, (तुगलक कालीन भारत—भाग २)

४. मेडीवल-इंडिया—लेनपुल, पृ० १४७, (लंदन १९२६)

५. गजेटियर आफ प्रांक्स आफ अवध—भाग १ पृष्ठ ३५५

६. तारीखे मुबारक शाही—पृष्ठ २१५, (तुगलक कालीन भारत, भाग २)

७. हिस्ट्री आफ इंडिया—डा० ईश्वरी प्रसाद, पृष्ठ २७०

इंडियन प्रेस, इलाहाबाद १९४७,

अध्याय—४

असूफी प्रेमाख्यान साहित्य

(१४०० ई०-१७०० ई०)

[प्रस्तुत अध्याय में असूफी प्रेमाख्यानों के रचनाकाल और रचयिताओं का उल्लेख करते हुए, उनके कथानक दिये गये हैं। सामान्यतः कालक्रम से प्रेमाख्यानों का परिचय दिया गया है, पर जहाँ एक ही कथा को अनेक कवियों ने ग्रहण किया है, उनके रचनाकाल और रचयिताओं का उल्लेख एक ही स्थान पर कर दिया गया है। ऐसी कथाओं में 'ढोला-मारू', 'छिताई कथा', 'माधवानल-कामकंदला', 'उषा-अनिरुद्ध' तथा 'नल-दमयंती' प्रमुख हैं। इन कथाओं के विभिन्न प्रबंधों में से प्रस्तुत अध्ययन के लिए उन्हीं को चुना गया है, जो सबसे प्राचीन समझे जाते हैं। इसका अपवाद 'ढोला मारू दूहा' के सम्बन्ध में किया गया है, क्योंकि उसी का संपादित पाठ उपलब्ध है। नरपति व्यास तथा सूरदास की नल-दमयंती कथाओं में से दोनों का उपयोग किया गया है, क्योंकि दोनों की रचना-पद्धति परस्पर भिन्न हैं। सूरदास कृत 'नल-दमन' पर सूफी प्रभाव परिलक्षित होता है, जब कि नरपति व्यास की रचना विशुद्ध भारतीय परम्परा के अनुसार की गयी है।

शेष कथाएँ, जिनका अगले अध्यायों में उपयोग किया गया है, 'बीसलदेवरास', 'सदय वत्ससार्वलिंगा', 'लखनसेन पद्मावती', 'मधुमालती' (चतुर्भुजदास कृत), 'उषा अनिरुद्ध', (परशुराम कृत), 'बेलकिसन रुकमणीरी', 'रसरतन', 'प्रेम-प्रगास' तथा 'पुहुपावती' हैं। तीन प्रेमाख्यानों का परिचय इस अध्याय में देकर भी आगे के अध्यायों में उनका उपयोग नहीं किया गया है। ये हैं, जटमलनाहर का 'प्रेम-विलास प्रेमलता कथा', जल्ह का 'बुद्धिरासौ' तथा हंस कवि का 'चंद कुँवर की बात'। जानकवि की कृतियों में से लगभग बीस प्रेमाख्यान हैं, इनको असूफी प्रेमाख्यानों के अन्तर्गत इसलिए रखा गया है कि इनमें सूफी-दर्शन के तत्व नहीं हैं, बल्कि आलमकृत 'माधवानल कामकंदला' तथा 'छिताई वार्ता' की भांति ये शुद्ध लौकिक प्रेमाख्यान हैं। विषयतत्त्व, कथावस्तु चरित्र-चित्रण आदि की दृष्टि से इन प्रेमाख्यानों में कोई उल्लेखनीय विशेषताएँ नहीं हैं, इसलिए इनका उपयोग भी कम ही किया गया है।]

सूफी प्रेमाख्यानों के समानान्तर असूफी प्रेमाख्यानों की धारा हिन्दी में चलती रही। इस धारा को संस्कृत, प्राकृत, तथा अपभ्रंश से काफी विरासत मिली है। यह बात भी सच है कि इस साहित्य को सूफी-काव्य-धारा ने प्रभावित किया है।

सूरदास कृत 'नलदमन' तथा दुखहरन दास की 'पुहुपावती' में सूफी-रचना-पद्धति का कुछ अंश तक अनुकरण किया गया है, किन्तु सिद्धान्त और साधना में ये कवि भारतीय परम्परा से जुड़े हुए हैं। हिन्दी में असूफी परम्परा का प्रथम काव्य—'ढोला मारू रा दूहा' बताया जाता है, जिसकी रचना १००० ई० के लगभग हुई कही गयी है।^१ किन्तु कदाचित् अपने किसी भी रूप में १४ वीं शती ईस्वी के पहले की यह रचना नहीं हो सकती।

ढोला मारू रा दूहा—रचनाकाल तथा रचयिता

'ढोला मारू रा दूहा' अपने मौलिक रूप में लोक गाथा रही होगी। काशीनागरी प्रचारिणी सभा से प्रकाशित संस्करण में लोकगाथा की विशेषताएं सुरक्षित हैं। अज्ञात रचयिता, प्रामाणिक मूल पाठ का अभाव, सगीत का सहयोग, स्थानीयता, मौखिक परम्परा, अलंकृत शैली का अभाव, टेकपदों की पुनरावृत्ति, लम्बा कथानक, सदिग्ध ऐतिहासिकता आदि विशेषताएं लोक गाथाओं में पायी जाती हैं।^२ 'ढोला मारू रा दूहा' में इनमें से कई विशेषताएं सुरक्षित हैं। किन्तु प्रकाशित संस्करण में प्राप्त प्रतियों तथा मौखिक परम्परा को मिलाकर ऐसा गड़बड़-गड़बड़ कर दिया गया है कि पाठक भ्रम में पड़ जाता है। प्रकृति-चित्रण की पुनरावृत्ति तथा एक ही आशय के दोहों का कई बार आना, ये बातें 'ढोला मारू' के अध्ययन में कठिनाइयाँ उत्पन्न करती हैं। 'ढोला मारू रा दूहा' में अनेक दोहे ऐसे हैं, जो थोड़े से अन्तर के साथ 'कबीर ग्रंथावली' में भी पाये जाते हैं। डाक्टर माता प्रसाद गुप्त का मत है कि ये दोहे पहले 'ढोला-मारू' में नहीं थे, ये उसमें बाद के किसी रचना से लेकर रख लिये गये। उन्होंने यह सम्भावना प्रकट की है कि ये दोहे 'कबीर ग्रंथावली' के राजस्थानी पाठ से उसमें गये हों तो आश्चर्य न होना चाहिए।^३ इसी प्रकार प्रकाशित संस्करण में कुशललाभ कृत 'माधवानल चउपई' के भी कुछ दोहे आगये हैं।^४

'ढोला मारू रा दूहा' के एक सुसम्पादित संस्करण की आवश्यकता बनी हुई है। इसके तीन रूप प्राप्त हैं। एक वार्ता-बोध रूप है, जिसमें बीच-बीच में कुछ दोहे आते-जाते हैं। इसका एक पाठ "परम्परा", में प्रकाशित भी हुआ है।

१. देखिए—ढोला मारू रा दूहा, पृष्ठ ८, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी,
२. भोजपुरी लोक गाथा, डा० सत्यव्रत सिन्हा, पृष्ठ २५
३. उत्तर भारती, भाग ६, अंक २, अक्टूबर, १९५९ में प्रकाशित डा० माता प्रसाद गुप्त का लेख—'ढोला मारू रा दूहा और कबीर ग्रंथावली'।
४. नागरी प्रचारिणी पत्रिका, वर्ष ६४, अंक २, पृष्ठ १०२

‘ढोलामारू’ का एक दूसरा रूप दूहा-बध रूप है इसके भी विभिन्न पाठ मिलते हैं। इसका एक चउपई-बध रूप भी है। ‘ढोलामारू’ का यह रूप कुशललाम का है। इसका पाठ लगभग निश्चित है। पर प्रस्तुत अध्ययन में संपादित संस्करण का ही उपयोग किया गया है क्योंकि इस कथा का कोई अन्य प्रामाणिक संस्करण सामने नहीं है। कुशललाम की कृति सवत् १६१७ विक्रमी (१५६० ई०) की है।^१ कवि ने प्रचलित दूहो को चउपई-बध करके पूरक कृतित्व किया है। उसने स्वयं लिखा है।

दूहा घणा पुराणा आछइ,
चउपई-बध कियो मइ पाछइ^२।

इससे विदित होता है कि १६ वीं शताब्दी विक्रमी के पूर्व दूहे प्रचलित थे। पर निश्चित रूप से कहना कठिन है कि ये दूहे कब के हैं। यदि ये कुशललाम के चउपई-बध रूप के २०० वर्ष पहले के भी हों तो ढोला-मारू का दूहा-बध रूप सवत् १४०० के पहले का नहीं हो सकता। ‘ढोला-मारू’ की कथा इस प्रकार है।

ढोला-मारू का कथानक

पूगल नगर में पिगल और नरवर नगर में नल राजा राज्य करते थे। पूगल देश में अकाल पड़ा, अतः राजा पिगल ने नरवर के राजा नल के देश को प्रयाण किया। नल ने उनका स्वागत किया। पिगल की एक पत्निनी कन्या थी। उसका विवाह नल के पुत्र ढोला से सम्पन्न हुआ। फिर राजा पिगल अपने देश लौट आये, मारवणी भी बालिका होने के कारण साथ लौट आयी। जब वह युवती होने लगी, उसके हृदय में प्रेम का अकुर प्रस्फुटित होने लगा। एक दिन उसने स्वप्न में ढोला को देखा। उसकी नीद खुल गयी और उसे विरह सताने लगा। उसके मुखमंडल पर उदासी के चिह्न प्रकट होने लगे, जिससे सखियों को आश्चर्य हुआ। मारवणी ने उन्हें बताया कि वह प्रिय के विरह में सतप्त है। सखियों से उसे विदित हुआ कि उसका पति ढोला (साल्हकुमार) है। ढोला को प्राप्त करने करने के लिए अब मारवणी बेचैन हो उठी। हर ऋतु, हर मौसम उसे सताने लगा। एक दिन एक सौदागर का आगमन हुआ उसने राजा पिगल से निवेदन किया कि ढोला मालवगढ़ की रानी मालवणी से विवाह कर चुका है और प्रेम-पूर्वक रह रहा है। सौदागर कहता है, “हे राजन्, आप आदमी भेजते हैं, पर ढोला को खबर नहीं होती।” राजा ने पुरोहितों को बुलाया और कहा कि जाकर

१. संवत् सोलह सत्तोत्तरई, आषा द्वीजि दिवसि मनि षरइ।

पड़ियउ बली जिहाँ पातरउ, नेह बिचारि करियो षरइ॥

ढोला मारू रा दूहा—परिशिष्ट, पृष्ठ ३१५

२. ढोला मारू रा दूहा — वही, पृष्ठ ३१५

वे ढोला को ले आवे। रानी ने राजा से कहा कि याचको को भेजा जाय। याचक लोग साल्हकुमार को रिझा लेगे। और उसे ले आ सकेंगे। राजा ने ढाढियो को बुलाया और कहा, “हे याचको, नरवरगढ, ढोला कुमार के पास जाओ।” ढाढी पिगल से विदा होकर घर लौट आये। मारवणी ने अपनी एक सखी को भेजकर याचको को बुलाया और उनसे अपना विरह निवेदन किया, “हे ढाढी, जाकर प्रियतम से एक सदेसा कहना—तुम्हारी वह प्रेयसी जलकर कोयला हो गयी है, तुम आकर उसकी भस्म को ढूँढना” (ढूँहा—११२)। उसने कहा, “हे ढाढी, यदि राजन् मिले तो जाकर कहना—“उसके पजर मे प्राण नहीं है, केवल उसकी लौ तुम्हारी ओर जल रही है।” (ढूँहा—११३) ढाढी रातों-रात चलकर नरवर पहुँचे और उन्होंने विभिन्न प्रकार के गीत गाये। रक्षको ने उन्हें बटोही समझकर परेशान नहीं किया। साल्हकुमार के महल के नजदीक ढाढियो ने डेरा डाला और रात भर मल्हार राग के गीत गाते रहे। साल्हकुमार ने उन्हें गाते हुए सुना। उसके हृदय मे व्यथा उमड़ पड़ी। प्रातः काल ढाढियो को बुलाया और उनका परिचय पूछा। ढाढियो ने उत्तर दिया “हम पूगल से आये हैं। पूगल मे हमारा निवास है। वहाँ पिगल नाम के राजा है। उनकी पुत्री ने हमे आपके पास भेजा है। बाल्यकाल मे विवाह होने के पश्चात् भूल करके भी आपने उसकी सुधि न ली। आप दुर्जनो की बाते न सुने और मन से मारवणी को विस्मृत न करे। कुक्ष पक्षी जिस प्रकार लाल-लाल बच्चो को क्षण-क्षण मे याद करते रहते हैं, उसी प्रकार मारवणी आपको याद करती रहती है।” (ढूँहा १९६-१९९)। ढोला के मन मे मारवणी के प्रति प्रेम उत्पन्न हो गया और वह उसको प्राप्त करने के लिए पूगल जाने का उपक्रम करने लगा। मालवणी के बार-बार रोकने पर भी वह नहीं रुका और एक द्रुतगामी ऊँट पर पूगल के लिए रवाना हुआ। मालवणी ने एक तोता भेजकर ढोला को रास्ते से वापस करने की चेष्टा की, पर वह विफल हुई। ढोला नहीं रुका। ऊँट ने उसे पूगल पहुँचाया। रास्ते मे उसकी एक गडेरिये से भेट हुई। फिर एक ऊँटमर सूमरे का चारण मिला, जिसने उसे यह सदेश दिया “मारवणी वृद्धा हो गयी है। तू पिगल जाकर क्या करेगा?” ढोला को चिन्ता हुई, पर ऊँट ने ढोला को सात्वना दी और बताया कि वह दुष्टो का विश्वास न करे। पूगल के राजा को ज्ञात हुआ कि ढोला पूगल आ गया है। वह स्वागत के लिए पहुँचा। नगर मे आनन्द छा गया। ढोला मारवणी से मिला।” उनके मन मिले। तन मिले। दुर्भाग्य का अन्त हुआ। दोनों दूध और जल की भाँति मिल गये।” (ढूँहा—५५३)। मारवणी का गौना कर ढोला पूगल से वापस आया। दोनों स्त्रियो के साथ वह प्रेमपूर्वक रहने लगा।

‘ढोला-मारु’ मानवीय प्रेम का एक उत्कृष्ट काव्य है। डाक्टर शाल्लोँत वॉदवील का मत है कि यह कथा सम्भवतः जाटो से ली गयी होगी। इस काव्य मे राजपूती परम्पराओ के दर्शन कम होते हैं। उन्होंने यह दिखाया है कि इस

काव्य में जाटो की अनेक परम्पराएँ सुरक्षित हैं, जाटो से राजपूतो का सम्पर्क हुआ है। अतः उन्होंने सभावना प्रकट की है कि यह कथा जाटो से ली गयी होगी।^१

बीसलदेव रास—रचनाकाल तथा रचयिता

इस परम्परा की दूसरी रचना राजस्थानी में नरपति नाल्हकृत 'बीसलदेव रास' है। नरपति नाल्ह कौन था ? इसके सम्बन्ध में अभी तक कुछ प्रामाणिक रूप से कहना कठिन है। डाक्टर माता प्रसाद गुप्त ने इसका रचनाकाल सवत् १४०० वि० के लगभग ठहराया है।^२ इसमें नरपति नाल्ह ने अपभ्रंश के कवि अद्वहमाण की कृति 'सदेश रासक' की विरहिणी नायिका की भाति राजमती के विरह का मार्मिक चित्रण किया है। 'सदेश रासक' के नायक की भाति इस काव्य का नायक बीसलदेव अपनी पत्नी को बिलखते छोड़ कर परदेश चला जाता है और नायिका एक दीर्घकाल तक विरह में व्यथित होती रहती है। पूरी कथा संक्षेप में इस प्रकार है।—

बीसलदेव रास का कथानक

धारा नगरी के राजा ने ब्राह्मण और भाट को बुलवाया और अपनी कन्या राजमती का वर खोजने के लिए उनसे कहा। उसने कहा, "तुम अजमेर गढ़ जाओ। वहाँ पीढ़े पर बिठाकर बीसलदेव के पैर पखारना और कहना कि राजा भोज की कन्या राजमती है, जिसके तुम वर हो।" ब्राह्मण और भाट ने बीसलदेव को लग्न की सुपारी दी। वह हर्षित हुआ और उन्हें प्रसन्नतापूर्वक विदाई दी। बीसलदेव राजमती को विवाहने आया। बारात में सात हजार भलइत थे। सात सौ व्यक्ति हाथी पर सवार थे। पैदल चलने वालों की संख्या अगणित थी। बारात ऐसी लग रही थी, मानो सेना हो। वैदिक ढंग से विवाह सम्पन्न हुआ। ब्राह्मणों ने वेद-पुराण का उच्चारण किया। स्त्रियो ने मगल गीत गाये। बीसलदेव घर वापस हुआ, समस्त जनता में हर्ष छा गया। राजा ने अपने प्रधान से कहा, "मैं भाग्यशाली हूँ—कि भोजराज की कन्या मुझे प्राप्त हुई है।"

बीसलदेव ने एक दिन राजमती से कहा—“मेरे समान दूसरा भूपाल नहीं है। मेरे घर में साभर से नमक निकलता है। चारों ओर जेसलमेर के थाने हैं। एक लाख घोड़ों पर पाखरे पड़ती हैं। मैं अजमेरगढ़ में राज्य के लिए सिंहासन पर बैठता हूँ।” राजमतीने बालचापल्य में कह दिया, “गर्व न करो। तुम्हारे

१. डाक्टर शार्लोट बॉवबील, डी० लिट० (पेरिस) का 'ढोला-मारु' फ्रेंच में अनूदित होकर छप रहा है। विद्वान लेखिका ने फ्रेंच में एक विस्तृत भूमिका दी है। उन्होंने भूमिका में संभावना प्रकट की है कि यह प्रारंभ में जाटों की कथा रही होगी।

२. बीसलदेव रास—भूमिका, पृष्ठ ५९।

सदृश और बहुतेरे भूपाल है। एक तो उडीसा का स्वामी है। तुम्हारे राज्य मे साभर सर से नमक निकलता है, उसी प्रकार उसके राज्य मे हीरे की खाने है।” बीसलदेव को बात लग गयी, उसने कहा, “हे गोरी, तुमने मेरी निदा की है। अब मैं १२ वर्ष का प्रवास करूंगा, ताकि मेरे घर भी हीरे आवे। ‘राजमती ने पश्चात्ताप किया, क्षमा माँगी, पर कुछ भी असर नहीं हुआ। बीसलदेव प्रवास की तैयारी करने लगा। ब्राह्मण से शकुन विचरवा कर घर से रवाना हुआ। उसने जेसलमेर छोड़ा, टोडा और अजमेर को छोड़ा और बनास नदी के पार उतर गया। इधर राजमती विरह मे जल उठी। कार्तिक उसे कण्ठ देने लगा। अगहन, पूस, माघ, फागुन, चैत, बैशाख, जेठ, आषाढ, सावन, भादो, क्वार सभी उसको सताने लगे। वह तिल-तिल कर घुलने लगी। कार्तिक पुनः आ गया। राजमती ने पंडित को बुलाया और पत्र लिखकर दिया। पत्र मे लिखा था, “हे स्वामी, मैंने तो पलग छोड़ दी है, नमक छोड़ दिया है। पान-सुपारी मेरे लिए महा विष हो गए है। मैं जपमाली लेकर तुम्हारा नाम जपा करती हूँ। दिन गिनते-गिनते नख घिस गये है, और कौवे उड़ते-उड़ते मेरी दाहिनी बाँह थक गयी है यह तुम्हे ज्ञात है कि हमे दो शरीर प्राप्त हुए है, पर प्राण एक ही है। मैं कुलीन कन्या हूँ। शील की शृंखला मे जकडी हुई हूँ, मैंने अपनी पवित्रता की रक्षा की है।” राजमती ने कुछ मौखिक सदेश भी कहे। पंडित ने पत्र सम्भाला और एक सहस्र स्वर्ण मुद्राए लेकर वह रवाना हुआ। सात महीने मे उडीसा पहुँचा, जगन्नाथ के मंदिर मे पूजा की, फिर राजभवन मे प्रवेश किया, राजा को चिट्ठी दी और उससे राजमती का सदेश कहा। बीसलदेव ने उडीसा के राजा और पट्ट महारानी से आज्ञा ली। दोनों ने बीसलदेव को भरे हुए हृदय से विदाई दी। बीसलदेव घर आया और अपनी पत्नी राजमती के साथ आनन्दपूर्वक रहने लगा।”

इस काव्य मे राजमती के प्रेम, विरह और सत का निरूपण कवि ने कौशल के साथ किया है। एक कुटनी आकर राजमती को सतीत्व से डिगाना चाहती है, पर राजमती अटल रहती है।

सद्यवत्स सावलिंगा—रचनाकाल और रचयिता

‘सद्यवत्स सावलिंगा कथा’ इस प्रकार की तीसरी रचना है। यह कथा गुजरात तथा राजस्थान, दोनों क्षेत्रों मे प्रचलित रही है। श्री कन्हैयालाल माणिकलाल मुंशी की धारणा है कि यह कथा किसी अज्ञात प्राकृत-स्रोत से आयी है। गुजरात मे सन् १४१० ई० मे पहले-पहल इस कथा को आधार बनाकर काव्य लिखा गया^१। राजस्थान मे इस कथा के अनेक छोटे-बड़े रूप प्रचलित

१. गुजरात एंड इट्स लिटरेचर, श्री कन्हैयालाल माणिकलाल मुंशी, पृष्ठ २१२ (द्वि० सं०)।

रहे हैं, जिनकी प्रतियाँ अब भी बहुतायत से मिलती हैं। राजस्थानी रूपान्तरो में से एक खरतर गच्छीय जैन कवि केशव अपर (दीक्षित) नाम कीर्तिवर्धन रचित 'सदेवच्छ सावलिगा चौपई' है, जिसकी रचना सवत् १६९७ की विजयदशमी को की गयी थी।^१ श्री अगरचन्द नाहटा ने किसी भीम कवि कृत सद्यवत्स सावलिगा सम्बन्धी एक रचना का भी उल्लेख अपने एक लेख में किया है।^२ इसकी रचना सवत् १५७५ विक्रमी में पाटण में हुई बतायी जाती है। अपभ्रंश के लगभग बारहवीं शताब्दी के कवि अद्दहमाण ने 'सदेश-रासक' में इस कथा का उल्लेख किया है।^३ अद्दहमाण ने लिखा है—

कहव ठाइ सुदयवच्छ कथ व नल चरिउ ।

कथ व विविहि विणोइहि मारहु उच्चरिउ^३ ॥

इससे ज्ञात होता है कि अद्दहमाण के समय में सुदयवच्छ, महाभारत और नल की कथाएँ प्रचलित थीं। सद्यवत्स सावलिगा की कथा का लोक-प्रचलित राजस्थानी रूप इस प्रकार है —

“कोकण देश के विजयपुर का राजा महीपाल था, जिसके पुत्र का नाम सद्यवच्छ था। राजा के मंत्री की पुत्री सावलिगा थी। दोनों गुरु के यहाँ पढ़ते थे। पर सावलिगा पढ़ने में पढ़ती थी। एक दिन गुरु जी कहीं नगर में चले गये और कुमार को पढ़ाने का काम सौंप गये। उसने देखा कि सावलिगा गलत पढ़ रही है”। राजकुमार ने कह दिया, “अरी अधी, अशुद्ध क्यों पढ़ रही है”। सावलिगा ने उत्तर दिया, “अरे कोढ़ी, जैसा पाटी में लिखा है, पढ़ रही हूँ।” सद्यवच्छ को गुरु जी ने बताया था कि सावलिगा अधी है। अब उसे विश्वास हो गया कि वह अधी नहीं है। दोनों में प्रेम बढ़ने लगा।

एक दिन गुरु जी ने सद्यवच्छ को खेत की रखवाली के लिए भेजा। सावलिगा उसे भोजन देने गयी। एकात में वहाँ दोनों लेट गये। सावलिगा ने प्रतिज्ञा की कि विवाह उसका चाहे जिस किसी से हो, पर पहले रमण सद्यवच्छ से करेगी। शिक्षा समाप्त होने पर सद्यवच्छ का विवाह किसी राजकुमारी से हो गया। सावलिगा का भी विवाह पुष्पावती के धनदत्त से हो गया।

एक दिन राजकुमार स्त्री वेश में सावलिगा से मिलने के लिए एक मंदिर में

१. राजस्थान भारती, अप्रैल १९५०, अप्रैल १९५०, पृष्ठ ४७ में प्रकाशित अगरचन्द नाहटा का लेख, सद्यवत्स सावलिगा की प्रेम कथा,

२. संवत् १५ पचोतर नाम पाटण नगर मनोहर ठाम।

भीमकविए रचिउ रास मणिइ मणावइ पूरी आस ॥

राजस्थान भारती—अप्रैल १९५०।

३. सदेश रासक, अद्दहमाण, पृष्ठ १९, सम्पादक श्रीजिन विजय मुनि तथा श्री हरिवल्लभ भायाणी एम० ए० संवत् २००१।

गया, पर नशे में उसको गाड़ी नींद आ गयी। सावलिंगा निश्चित समय पर आयी और कुमार को सोया हुआ पाकर निराश हुई। उसने उसके हाथ पर एक दोहा लिखा और चली गयी। जब उसकी आंखें खुली, वह पछताने लगा और योगी हो गया। सावलिंगा पुद्गुपावती चली गयी थी, अतः वहाँ पहुँचा। वहाँ सावलिंगा ने पति से रमण नहीं किया था। किसी न किसी बहाने उसने अपने को बचाये रखा था। पुष्पावती में कुवर योगी वेश में पनिहारिनों से मिला। उनके द्वारा सावलिंगा को कुअर के आगमन की सूचना प्राप्त हो गयी। सद्यवच्छ वहाँ सावलिंगा से मिला, वहाँ की राजकुमारी भी, जो वहाँ के राजा की कन्या थी, उस पर आसक्त हुई। राजकुमार ने उससे विवाह किया। सद्यवच्छ ने वहाँ धनदत्त सेठ को बाध मँगवाया और उससे सावलिंगा को प्राप्त किया। दोनों पत्नियों को लेकर वह अपने कोकण देश वापस आया और आराम से रहने लगा। उसके चार पुत्र उत्पन्न हुए।

लखमसेन पद्मावती कथा— रचनाकाल

असूफी प्रेमाख्यानो की परम्परा में संवत् १५१६ वि० (१४५९ ई०) में दामो कवि ने लखमसेन पद्मावती कथा लिखी।^१ इसकी भाषा राजस्थानी है। कवि दामो के जीवन-वृत्त के विषय में अभी तक कुछ विशेष पता नहीं चल सका है। रचना की भाषा के आधार पर केवल इतना ही अनुमान किया जा सकता है कि वह राजस्थान अथवा गुजरात का निवासी रहा होगा। डा० सुकुमार सेन, कवि के पूर्व पुरुष को कश्मीर निवासी बतलाते हैं^२। इस काव्य को पंडित परशुराम चतुर्वेदी ने हिन्दी का प्रथम असूफी प्रेमाख्यान कहा है।^३ लखमसेन पद्मावती की कथा इस प्रकार है—

लखमसेन पद्मावती कथा का कथानक

“सिद्धनाथ नामक एक योगी थे, जो पाटण के अधिवासी थे। खप्पर, कत्ता तथा दंड लेकर वह नव खण्डों में भ्रमण किया करते थे। वह गढ़ सामौर के राजा हंस के वहाँ पहुँचे। यहाँ पद्मावती को देखा। वह सुदरी और अमृत भाषिणी थी। योगी ने पूछा “तुम विवाहिता हो या कुमारी?” पद्मावती ने उत्तर दिया, “जो १०१ राजाओं का वध करेगा, वही मेरा पति होगा।”

एकोत्तर सड़ नरवइ मरइ, तउ कुमारीय सयवर बरइ।

सुण्यो वचन योगी तिण ठाय, सिद्धिनाथ विमासण थाय॥

१. संवत् पनरइ सोलोतरा मझारि, जेठ बदी नवमी बुधवार।

सप्त तारिका नक्षत्र द्रुजाणि, वीर कथा रस कल्ल बखान॥

लखमसेन पद्मावती, सम्पादक श्री नर्मदेववर चतुर्वेदी—पृष्ठ १७

२. वही—भूमिका, पृष्ठ ६

३. भारतीय प्रेमाख्यान की परम्परा, पृष्ठ ११७

योगी सिद्धनाथ ने उस स्थान पर आसन जमाया। वहाँ एक कुएँ से मिली हुई एक सुरग बनवायी और उसके द्वारा लाकर चडपाल, चडसेन, अजयपाल, घटपाल, हमीर, हरपाल आदि की कुएँ में डलवा दिया। योगी के भय से पृथ्वी में खलबली मच गयी।

एक दिन योगी लखनौती में गया, जहाँ लखमसेन राज्य करता था। पौ फट चुकी थी, प्रातः काल हो गया था। लखमसेन ने योगी को देखकर प्रणाम किया और योग्य आसन पर बिठाया। योगी ने राजा को बिजोरा फल दिया। उसमें एक रत्न था, जिस पर राजा की दृष्टि पड़ी। राजा ने समझा कि योगी निश्चय ही कोई सिद्ध पुरुष है। योगी दरवाजे से चला गया, तब राजा ने भी आवास छोड़ दिया और वन के लिए निकल पड़ा। लखनौती में वियोग छा गया। योगी से राजा लखमसेन की भेंट हुई। दोनों हाथ जोड़कर उसने योगी को प्रणाम किया। योगी ने पूछा “ऐ राजा, तुमने लखनौती का क्यों परित्याग किया? यहाँ वन में अन्न नहीं है, जल नहीं है। तुम शीघ्र घर वापस जाओ और अपने सिंहासन पर बैठकर आनन्द करो।” राजा ने उत्तर दिया कि उसे अब जल मृत्यु के समय प्राप्त होगा। उसने धन, लक्ष्मी और भोग का त्याग कर दिया है, उसे अब केवल योग का वर चाहिए।

लखमसेन समीप के कुएँ में जल भरने गया। वहाँ अनेक राजा अन्दर पड़े हुए थे। राजा को उनसे विदित हुआ कि गढ सामौर के राजा हंस की कन्या ने १०१ राजाओं को मारने वाले के साथ विवाह करने का निश्चय किया है। इसीलिए उनकी दुर्गति हो रही है। उन्होंने राजा से कहा, “आप कुएँ से बाहर निकालकर हमें जीवन दान दें”। लखमसेन ने सब को बाहर निकाल दिया। इसके बाद राजा कुएँ से कुछ ईंटें निकालकर पाताल की ओर चल दिया और एक सरोवर के पास पहुँचा। सरोवर में स्फटिक जड़ित था, अगम जल था, सागर जैसा उसका विस्तार था और उसमें कमल भरे हुए थे। भ्रमर गुंजन कर रहे थे। गायें उसका विमल जल पीती थीं। चकवा-चकई केलि करते थे। उसमें एक १६ वर्ष की सुदरी थी। राजा उसके असीम सौंदर्य पर भूल गया।

सोल बरस की सुललित नारि, तास रूप भूलो त्रिपुरारि।

सुकवि वीर रस दामउ कहइ, लखम सेन मुख देखिवि रहइ॥

राजा ने क्षत्रिय-वेश त्याग दिया और ब्राह्मण का रूप धारण किया। उसने नगर में भ्रमण प्रारम्भ किया। एक ब्राह्मण के घर पहुँचा, पानी माँगा और अपने को लखनौती के राजा लखमसेन का पुरोहित बताया। गृहस्वामिनी वृद्धा थी। उसने राजा को ब्राह्मण समझकर उसके साथ पुत्रवत् व्यवहार किया। दोनों राज-दरबार में गये। प्रतीहार ने जाकर राजा को सूचना दी, “पुरोहित की पत्नी का आगमन हुआ है। वे राजा के यहाँ बुलाये गये। पुरोहितन ने लखमसेन को अपना धर्म का पुत्र बताया। उसमें ३२ लक्षण दिखाई पड़ रहे थे। राजा ने

उसका पाँव पूजा। वह अति रूपवान, सुदर और सुविशाल शरीर का था। उसे देखने से लगता था कि वह ब्राह्मण नहीं, कोई राजकुमार है।

कुमारी पद्मावती ने उसके स्वरूप को देखा। लखमसेन ने विचार किया, सुदरी नयन से नयन मिला रही है।

“लखमसेन मनि कीयउ विचार, नयणा नयण मीलावे नारि”

क्रोध छोड़कर सुदरी बातचीत करने लगी। उसके हृदय में विरह का श्रीगणेश हो गया। उसके पिता ने स्वयंवर का आयोजन किया। पद्मावती शृंगार कर मंडप में आयी। वह किशोरी थी। उसका रूप अचल तथा वेश अनुपम था। राजपुरोहित उसके चित्त से अलग नहीं होता था। पद्मावती ने उसके गले में जयमाल डाल दी। लोग आश्चर्य में पड़ गये कि क्षत्रिय बालिका ने ब्राह्मण के गले में जयमाल डाल दी। राजा की आँखों में आँसू आ गये। कई क्षत्रिय राजाओं ने युद्ध ठान दिया। वीर साहसी लखमसेन उठ खड़ा हुआ। उसने भुजदंड उठा लिया। लोगों को ज्ञात हुआ कि वह ब्राह्मण नहीं, राजा है। राजा को उसने बताया कि वह राजकुल का है। धीरसेन का पुत्र है। लखमसेन उसका नाम है। योगी ने छल से कुँए में उसे डाला था। राजा हर्षित हो उठे। पद्मावती-लखमसेन का विवाह सम्पन्न हुआ। राजा ने उसे आधा राज दे दिया। पद्मावती की आशा पूर्ण हुई। लखमसेन पद्मावती का सयोग नित नवीन होकर विलसित होने लगा। योगी सिद्धनाथ ने एक दिन स्वप्न दिखाया, “तुमने विवाह किया है। तुम मेरे चेले हो। मुझे पानी दो।” राजा की नीद खुल गयी और उन्होंने पद्मावती से सारा वृत्तांत बताया। राजा योगी के यहाँ गया। योगी ने कहा, “यदि तू मुझे पानी पिलाना चाहता है तो बच्चे को दे। इससे वह अमर होगा।” योगी ने शिशु को चार खंड करने के लिए कहा। राजा ने जब उसका पहला टुकड़ा किया, तब धनुष बाण निकला। दूसरे से खड्ग निकला। राजा ने जब तीसरा खंड किया, तब एक कोपीन वस्त्र निकला। चौथे खंड से एक सुदरी निकली। पुत्र के शोक में राजा के मन में वैराग्य उत्पन्न हुआ। वह घर से चला गया पर उसे पुत्र वियोग सताने लगा। वह अपने हृदय को कोसने लगा। वन-वन भटकने लगा तथा पद्मावती का नाम उच्चारण करने लगा। वह अपने को धिक्कारने लगा। उसने अन्न और जल का परित्याग कर दिया। वह कर्पूरधारा नगरी में पहुँचा, जहाँ का राजा चन्द्रसेन था। वहाँ राजकुमार को डूबने से बचाया। ‘हरिया’ नामक सेठ लखमसेन को लेकर राजदरबार में पहुँचा। उसे समुचित पुरस्कार मिला। कर्पूरधारा की राजकुमारी चन्द्रावती उस पर मुग्ध हो उठी। वह परम सुदरी थी। उसके हृदय में मन्मथ ने जोग मारा। दोनों मिलकर रहने लगे और रमण करने लगे।

एक दिन दासी ने उन्हें रमण करते देख लिया। उसने राजा से कहा, ‘राक्षस रमण कर रहा है।’ राजा क्रुद्ध हो उठा और उसे बाँध लिया। पर जब उसे मालूम

हुआ कि वह राजा लखमसेन है, तब उसने उससे अपनी कन्या ब्याह दी। इधर पद्मावती विरह में जल रही थी। उसने-सिद्धनाथ को स्मरण करते हुए कहा “नाथ, यदि तुमने लखमसेन का दर्शन नहीं कराया तो मैं आग में जलकर मर जाऊँगी”। योगी ने मन में कहा, चलो अब कार्य करूँ। पद्मावती और लखमसेन का मिलन कराऊँ। योगी के आगमन की सूचना पाकर पद्मावती घर से निकल आयी। इसी समय लखमसेन भी घर आ गया। चारों ओर आनन्द छा गया। लखमसेन आनन्दपूर्वक रहने लगा और माता-पिता के साथ स्नान कर दान-पुण्य करने लगा।”

लखमसेन पद्मावती की कथा एक विशेष प्रकार की है, जिस पर योगियो के किसी ऐसे सम्प्रदाय का प्रभाव दिखाई पड़ता है, जिसमें नरबलि भी होती थी। योगी सिद्धनाथ का प्रभाव सम्पूर्ण कथा पर है। एक विशेष प्रकार की कथा होने के कारण ही इसका कथानक अपेक्षाकृत अधिक विस्तार से दिया गया है।

सत्यवतीकथा—रचनाकाल और रचयिता

ईश्वरदास कायथकृत सत्यवती कथा, जिसमें सत्यवती के सत का निरूपण किया गया है, सवत् १५५८ विक्रमी (सन् १५०१ ई०) में लिखी गयी।^१ इसका नायक राजकुमार ऋतुवर्ण अभिशाप के कारण कोढ़ी हो जाता है जिसे सत्यवती अपने सत की शक्ति से अच्छा करती है। इसको कई विद्वानों ने प्रेमाख्यान कहा है।^२ पर इसमें प्रेम का निरूपण न कर कवि ने सत का निरूपण किया है। इसकी कथा संक्षेप में इस प्रकार है —

सत्यवतीकथा का कथानक

मथुरा राज्य के राजा चन्द्र उदय के कोई सतान नहीं थी। शिव की आराधना करने से उनके यहाँ सत्यवती उत्पन्न हुई। वह स्वयं भी शिव की भक्त हुई। एक दिन वह सरोवर में स्नान कर रही थी कि इन्द्रपति नामक राजा का लड़का ऋतुवर्ण शिकार खेलते-खेलते भटक गया और सरोवर के पास पहुँच गया। सत्यवती को वह निर्निमेष देखने लगा। यह बात उसे बुरी लगी। क्रुद्ध होकर उसने अभिशाप दिया, जिससे ऋतुवर्ण कोढ़ी हो गया। सत्यवती एक दिन उसका विलाप सुनकर उसके पास गयी, पर कोढ़ी ने यह कहकर हटा दिया कि वह चली जाय। एक

१. जोति एक पांडव के संग, पाँच आत्मा आठो अंग।

ईश्वरदास कृत सत्यवती कथा तथा अन्य कृतियाँ, पृष्ठ ६७

प्रकाशक—विद्या-मंदिर-प्रकाशन, ग्वालियर।

२. देखिए—१—हिन्दी प्रेमाख्यानक काव्य, डा० कमल कुलश्रेष्ठ, पृष्ठ १२

२—ईश्वरदास कृत सत्यवती कथा तथा अन्य कृतियाँ,

भूमिका, पृष्ठ ३७

दिन जब सत्यवती शिव की पूजा कर रही थी, पिता ने उसे भोजन के लिए बुलाया, वह न आयी। इस पर पिता ने सेवको को आज्ञा दे दी कि वे सत्यवती को कोठी के हाथ सौंप दे। सत्यवती वहाँ चली गयी और निष्ठापूर्वक उसकी सेवा करने लगी। एक दिन वह ऋतुवर्ण को लेकर प्रभावती तीर्थ करने गयी। रास्ते में एक ऋषि तपस्या कर रहे थे। उन्हें ठेस लग गयी। अतः क्रुद्ध होकर उन्होंने अभिशाप दे दिया। “कल तुम्हारा जीवन समाप्त हो जायगा।” सत्यवती ने अपने सत की गुहार की, जिससे ससार में अखण्ड रात हो गयी। तैत्तिरीय कोटि देवता चिंतित हो उठे। उनके आशीर्वाद से ऋतुवर्ण सुंदर स्वस्थ राजकुमार के रूप में परिणत हो गया। दोनों का फिर विवाह हुआ, जिसमें देवता-गण सम्मिलित हुए। पति-पत्नी घर आकर माता-पिता से मिले। सर्वत्र आनन्द की वर्षा होने लगी।

इस कथा में कहीं भी प्रेम को नहीं उभारा गया है। सर्वत्र सत्यवती के सत की महिमा गायी गई है। अतः इसको प्रेमाख्यान कहना उचित नहीं प्रतीत होता। इसमें वक्ता और श्रोता की पौराणिक शैली अपनायी गई है। इसकी भाषा अवधी है।

छिताई वार्ता—रचनाकाल तथा रचयिता

‘छिताई वार्ता’ भी इस धारा का एक उत्कृष्ट काव्य है। सबसे पहले नारायणदास ने सवत् १५८३ विक्रमी (सन् १५२६ ई०) में इसकी रचना ब्रज भाषा में की।^१ नारायण दास की रचना में रत्नरग ने पूरक कृतित्व किया और इन रत्नरग के बाद भी देवचन्द ने उसमें उसी पूरक कृतित्व की परम्परा को आगे बढ़ाया^२। जानकवि ने भी छिताई कथा सवत् १६९३ (सन् १६३६ ई०) में लिखी^३।

छिताई वार्ता का कथानक

‘छिताई वार्ता’ की कथा संक्षेप में इस प्रकार है :—

अलाउद्दीन की सेना ने निसुरत खा के सेनानायकत्व में देवगिरि पर आक्रमण किया। वहाँ के राजा रामदेव ने आत्म-समर्पण कर दिया और निसुरत खा के साथ वह दिल्ली चला गया। अलाउद्दीन ने उसका सत्कार किया। तीन वर्ष

१. पंदरह सई संवत् तेरासी माता, कछुबक सुनी पाछली बाता।
सुदि आषाढ सातई तिथि भई, कथा छिताई जपन भई॥
मध्य प्रदेश संदेश, १९, अप्रैल, १९५८ में प्रकाशित, श्री नाहटा के लेख से।
२. हिन्दुस्तानी, जनवरी—मार्च १९५९, प्राचीन हिन्दी काव्यों में
पूरक कृतित्व, डा० माता प्रसाद गुप्त,।
३. सोरह सै जु तिरानबै कथा कथी यहजान।
कातिक सुद छठ पूरन छिताराम वषान ॥

व्यतीत हो गये। इस बीच उसकी कन्या छिताई विवाह करने योग्य हो चली, पर रामदेव ने सुधि न ली। रानी ने रामदेव के यहाँ एक पत्र लिखा। सदेशवाहक पत्र लेकर दिल्ली पहुँचे और राजा के समीप गये। चरणो की वन्दना की और पत्र दिया। पत्रवाहको ने नतमस्तक होकर यह भी कहा, “रानी ने अन्न-जल परित्याग कर दिया है।” राजा की आँखों में आँसू आ गये और वह घर लौटने की आकांक्षा करने लगा। दूसरे दिन प्रातः काल रामदेव अलाउद्दीन के यहाँ पहुँचा और निवेदन किया, “देवगिरि से पत्र आया है। मेरे यहाँ कन्या का विवाह है।”

सुलतान ने आज्ञा दे दी और राजा से कहा कि उसकी जो इच्छा हो, माँगे। राजा ने एक गुणी चित्रकार की माँग की। अलाउद्दीन ने एक चित्रकार को आज्ञा दे दी कि वह रामदेव के साथ देवगिरि जाये। राजा के साथ चित्रकार भी चला। दोनों देवगिरि पहुँचे। सम्पूर्ण राज्य में आनन्द की धारा उमड़ पड़ी। घर-घर आनन्द-मंगल हुआ, गीत हुए और बाजे बजे। याचको को हाथी, घोड़े, कपड़े और स्वर्ण दिये गये। फिर राजा ने चित्रकार को बुलाया और चित्र बनाने का आदेश दिया। चित्रकार ने विविध प्रकार के चित्र बनाये। नगर के लोग उन्हें देखने जाते और उन को देखकर लुब्ध हो जाते। एक दिन छिताई छज्जे पर आकर झँकने लगी, उसका रूप देखकर चित्रकार मूर्छित हो गया। दूसरे दिन छिताई चित्रों को देखने आयी। चित्रकार छिताई का मुख देखता ही रह गया। वह अतीव सुदरी थी। चित्रों को देखकर वह वापस हो गयी। चित्रों का निर्माण कार्य पूर्ण हुआ तब राजा ने पुरोहित को बुलाया और कहा कि वह छिताई के लिए योग्य वर खोजे।

ब्राह्मण छिताई के लिए वर खोजने लगे और द्वारसमुद्र पहुँचे, जहाँ पर भगवान नारायण राजा थे। उनका पुत्र सुजान सौरसी था जो सागर की भौंति गम्भीर था। उसका शरीर भी सुदृढ़ और सुदर था। ब्राह्मणों ने विवाह का प्रस्ताव रखा और बात पक्की हो गयी। लग्न शोधकर ब्राह्मणों ने विवाह की तिथि निश्चित कर दी और तिलक कर दिया। देवगिरि लौट कर उन्होंने राजा को सूचना दी। राजा भगवान नारायण पूरी तैयारी के साथ छिताई से अपने पुत्र का विवाह करने आये। हर्ष और उल्लास के साथ विवाह सम्पन्न हुआ। छिताई द्वारसमुद्र आयी।

कुछ दिनों के बाद राजा रामदेव ने छिताई और सौरसी को देवगिरि बुला लिया। उनके लिए एक अलग महल की व्यवस्था कर दी गयी। सौरसी दिन में आखेट करने जाया करता था। राजा रामदेव ने एक दिन समझाया, “हे कुँवर, मृगया के लिए न जाया करो। मृगया के कारण ही पांडु राजा की मृत्यु हुई। मृगया के कारण ही बलवान दशरथ को इस ससार से विदा होना पड़ा।”

एक दिन आखेट करते-करते सूर्यास्त हो गया। एक हरिण का पीछा करते

हुए सौरसी दूर निकल गया। वन में भर्तृहरि का निवास था, हरिण ने जाकर वही शरण ली। सौरसी वहाँ गया। उसकी आहट से योगी की नीद खुल गयी और उन्होंने कहा कि वह हरिण को न मारे। पर सौरसी ने हरिण को पकड़ लिया। योगी क्रुद्ध हो गया और उसे शाप दिया, “यदि मेरा वचन अमिट हो तो तुम्हारी स्त्री किसी अन्य के वश में पड़े।” सौरसी घर वापस आया।

इधर चार वर्ष बाद चित्रकार देवगिरि से दिल्ली लौटा। अलाउद्दीन ने उससे देवगिरि का समाचार पूछा। चित्रकार के मुख पर उदासी थी। उसे देख कर सुल्तान ने पूछा, “उसे किसी प्रकार का कष्ट तो नहीं हुआ?” चित्रकार ने अनेक बुराईयों की और सुल्तान को छिताई के चित्र दिखलाए। चित्रों को देखते ही उसे कामदेव का बाण लग गया और वह मूर्छित हो गया। छिताई को प्राप्त करने की तीव्र लालसा उसके मन में जागृत हो गयी। उसने अपनी बेगम हयवती को भी वे चित्र दिखलाए। हयवती ने छिताई को जीवित देखने की इच्छा प्रकट की।

अलाउद्दीन ने सेना सहित देवगिरि प्रस्थान किया। देवगिरि में घमासान युद्ध हुआ। सेना ने गढ़ को चारों ओर से घेर लिया। सुल्तान ने राघवचेतन को बुलाया और कहा, “मैंने चित्तौड़ की पद्मिनी की बात सुनी और इसीलिए चित्तौड़ पर आक्रमण करके रत्नसेन को बन्दी किया, किन्तु बादल उसे छुड़ा ले गया। जो इस बार छिताई को भी मैं नहीं पा जाता तो देवगिरि में अपना प्राण दे दूँगा।” राघव चेतन ने दो दूतियों को बुलाया। एक का नाम धनश्री तथा दूसरे का नाम देवश्री था। इन दूतियों के साथ सुल्तान गढ़ के ऊपर चढ़ गया, जहाँ छिताई रहती थी। दूतियों ने छिताई का सत डिगाना चाहा, पर वह अविचल रही। दूसरे दिन छिताई शिवलिंग की पूजा करने के लिए सुरंग से होकर एक मंदिर में गयी। दूतियों ने रास्ता देख लिया। दूसरे ही दिन जब छिताई फिर शिवलिंग की पूजा करने उस मंदिर में गयी, बादशाह ने उसका अपहरण कर लिया। छिताई को घोड़े पर बिठाकर भाग निकला और दिल्ली आया।

छिताई अत्यन्त दुखी रहने लगी और उसने सदैव अपनी पवित्रता की रक्षा की। सुल्तान की वासनामय दृष्टि उसकी पवित्रता पर धब्बा नहीं लगा सकी। इधर जब सौरसी को ज्ञात हुआ कि छिताई जीवित हर ली गयी है, तब वह योगी बन गया। चन्द्रगिरि में चन्द्रनाथ योगी से उसने योग की दीक्षा ली। उसने सिंगी डाल ली, कानो में मुद्रा पहन ली और सिर पर जटा बाँधकर हाथ में खप्पर धारण किया। उसे भोजन नहीं रुचता था। वह वियोगी की भाँति रहने लगा। श्रृंगार से उसे अरुचि हो गयी थी। वह एक स्थान से दूसरे स्थान पर भटकने लगा। उसका मन कहीं नहीं लगता था। वह घूमते हुए दिल्ली पहुँचा और विन्ध्य-वन में गया और अपनी वीणा बजायी जिससे मनुष्य ही नहीं, पशु-पक्षी तक प्रभावित हुए। उसने दिल्ली नगर में प्रवेश किया। यहाँ छिताई ने प्रतिज्ञा की थी कि

जो “व्यक्ति उसकी वीणा बजा देगा, वह उसकी परिणीता हो जायगी” । दिल्ली में छिताई को खोजता हुआ योगी गोपाल नायक के यहाँ पहुँचा, वहाँ उसे छिताई की खबर मिली । गोपाल नायक सगीत-कला में निपुण था । छिताई की वीणा उसके पास भेजी गयी थी पर, उसे ठाटने में वह समर्थ नहीं हो सका था । सौरसी ने वीणा को हाथ से उठाया । उसे छूते ही उसे राहत मिली । सौरसी ने उसे सुव्यवस्थित कर दिया । दासी ने आकर देखा तो वीणा सज गयी थी । योगी सौरसी ने उसे सजा दिया था । वह छिताई के पास पहुँची और उससे सौरसी का रूप-रंग बताया । छिताई आँसू बहाने लगी । योगी सुलतान से मिला । अपने सगीत से उसे प्रभावित किया और छिताई की माँग की । पहले सुलतान धर्म-सकट में पड़ा, क्योंकि वह छिताई को परख चुका था । पर जब उसे विदित हुआ कि योगी राजकुमार है और छिताई उसकी पत्नी है तो उसने प्रसन्नता पूर्वक छिताई को लौटा दिया । सौरसी छिताई को लेकर घर वापस आया ।”

इस काव्य में कवि ने इतिहास और कल्पना का सुंदर समन्वय किया है । छिताई और रामदेव ऐतिहासिक पात्र हैं । अलाउद्दीन का देवगिरि पर आक्रमण भी इतिहास सम्मत है । अन्य चरित्र काल्पनिक प्रतीत होते हैं । तत्कालीन इतिहासों में कहीं भी उनका उल्लेख नहीं आता ।

मैनासत—रचनाकाल तथा रचयिता

असूफी प्रेमाख्यानों की परम्परा में मैनासत का भी उल्लेखनीय स्थान है । इसका रचयिता साधन है । डाक्टर माता प्रसाद गुप्त ने इसका रचनाकाल सवत् १६२४ (१५६७ ई०) विक्रमी के पूर्व का ठहराया है ।^१ श्री हरिहर निवास द्विवेदी ने सन् १४८० तथा सन् १५०० ई० के बीच का कोई वर्ष इसका रचनाकाल ठहराया है ।^२

मैनासत का कथानक

मैनासत का कथानक इस प्रकार है —

“मैना एक सती-साध्वी स्त्री थी, जिसका पति था लोरक । वह एक दिन क अन्य स्त्री को लेकर परदेश चला गया । इसी बीच नगर के राजकुमार ने रतना मालिन को भेजा कि वह मैना को उसके पक्ष में करे और प्रलोभन देकर उसे सत से विचलित करे । कपट-रूप धारण कर दूती मैना के समीप गयी और उसे चम्पक का एक हार भेंट किया, इसके पश्चात् उसने मैना से कहा, “जब तुम बच्ची थी, तब तुम्हारे पिता ने मुझे धाय रखा था । मैंने तुझे दूध पिलाया है” । कुटनी पर उसका विश्वास हो गया । उसने कुकुम से उसको स्नान कराया । तब

१. हकायके हिन्दी और मैनासत, लेखक डा० माता प्रसाद गुप्त, हिन्दुस्तानी, जुलाई-सितम्बर—१९५९ ।

२. साधनकृत मैनासत—विद्यामंदिर-प्रकाशन, ग्वालियर, पृष्ठ ८८

मैना से उसने पूछा, “तुम्हारे शरीर का सौंदर्य क्यों मंद पड़ गया है? तुम्हारा पिता राजा है, फिर भी तुम्हारा मस्तक क्यों फीका और तुम्हारी कोख क्यों दुर्बल है?”

मैना ने कहा, “पिता के रहने से क्या होता है? उसका राज मेरे किस काम का है? मेरे ऊपर पिय का दुख आ पड़ा है। महर की धीया चाँद कुमारी मेरा सिद्धर हर ले गयी है।” कुटनी ने उसको समझाया, “वह स्नेह किस काम का है, जो कच्चे धागे की भाँति टूट जाता है।” पर मैना ने बारहमासा में अपना विरह निवेदन किया और कहा कि वह लोरक के विरह में अपना यौवन राख कर देगी, वायु के सहारे उसकी प्रीति चली जायगी। स्वर्ग का मुँह काला हो जायगा। मैना को यह प्रतीति हों गयी कि वह स्त्री कुटनी है। उसका सिर मुड़वाकर उसने बाजार में धुमवाया। कुटनी को किये का फल मिल गया, सती का सत अडिग रहा।”

रत्ना
प्रति

इस काव्य में भी कवि ने मैना का सत और उसकी एकनिष्ठा को उभारा है। यह सच है कि पति के प्रति उसका प्रेम है, इसीलिए उसमें विरह की तीव्रता है, पर कवि ने बार-बार उसके सतीत्व की ही महिमा गायी है।

डा० माताप्रसाद गुप्त का मत है कि मैनासत पहले ‘लोरकहा’ (चदायन) के एक प्रसंग के रूप में रचा गया था, जिसका प्राचीनतम रूप उसके लोरकहा पाठ में मिलता है, उसके बाद किसी समय इस प्रसंग को अलग कर स्वतंत्र रचना के रूप में प्रकाशित किया गया और कदाचित् उसी समय उसमें बदनादि की पक्तियाँ भी रख दी गयी।^१

नलदमयंती कथा—रचनाकाल तथा रचयिता

इस परम्परा में नरपति व्यास कृत ‘नलदमयंती कथा’ भी महत्वपूर्ण है, जिसकी एक खडित प्रति प्रयाग के संग्रहालय में वर्तमान है। इस प्रति का प्रतिलिपि काल सवत् १६८२ विक्रमी है।^२ यदि रचना इसके लगभग ५० वर्ष पूर्व की हो तो स्थूल रूप से सवत् १६३२ विक्रमी (सन् १५७५ ई०) के आस-पास इसका रचनाकाल ठहराया जा सकता है। इसका कवि उज्जैन का रहने वाला था, या कम से कम उज्जैन में रहकर उसने इस काव्य को पूर्ण किया।^३ इसमें कवि ने मुख्यतः पौराणिक कथा ली है जिसका अध्याय ३ में परिचय दिया गया

१. लोरकहा और मैनासत — भारतीय साहित्य, सन् १९५९।

२. संवत् १६८२ वर्षे भाद्रपद वदि ८ दिने कथा नलदमयंती संपूर्णम्।
सुभंभूयात्। कल्याणमस्तु।

३. उज्जैननगरि कामनि मोहति, अनुदित रहै वारूणी मैमति।

धिर धर अनन्य मोमति देहू, बरणौ नल दमयन्ति सनेहू॥

नलदमयंती कथा—छंद, ३।

है। नरपति व्यास की इस रचना में कुछ प्रसंग नवीन ढंग से प्रस्तुत किये गये हैं। महाभारत की कथा और नरपति व्यास की कथा में पहला अन्तर यह है कि इसमें दमयती के विवाह के इच्छुक राजकुमार अपने चित्र इस आशा से भेजते हैं कि वह मुग्ध होकर उन्हें वर चुन ले। पर दमयती को कोई चित्र पसन्द नहीं आता। नरपति व्यास की कथा में प्रेम जगाने का कार्य प्रारम्भ में एक ब्राह्मण करता है। वह राजा नल के यहाँ जाकर भीमकुमारी दमयती के रूप-सौन्दर्य का वर्णन करता है जिससे नल विरह से सतप्त हो उठता है। हंस का प्रसंग नरपति व्यास बाद में ले आते हैं। हंस दोनों के प्रेम को पुष्ट करता है। नरपति व्यास की कथा में नल अपने भाई पुष्कर से जुआ न खेलकर एक ब्राह्मण से जुआ खेलता है और पराजित होता है। शेष कथा महाभारत के अनुसार है।

नलदमन—रचनाकाल तथा रचयिता

नल-दमयती कथा को आधार बनाकर सूरदास नामक लखनऊ के एक कवि ने सवत् १७१४ (१६३७ ई०) में अपना 'नल दमन' लिखना प्रारम्भ किया^१। इसमें भी मुख्य कथा महाभारत के नलोपाख्यान के अनुसार है।

'नलदमन' की कथा के प्रारम्भ में नल को अनुरागी चित्रित किया गया है। वह प्रेमियों की कथाएँ सुन सुनकर रोया करता है। उसके राज्य में ब्राह्मण और विद्वान आया करते हैं। एक दिन ब्राह्मण कहते हैं कि सिंहल द्वीप की पद्मिनी नारियाँ अतीव सुदरी होती हैं। इसी बीच एक भाटिन आकर कहती है कि जम्बू द्वीप में एक नारी दमयती ऐसी सुदरी है, जिसका मुकाबला नहीं है। नल उसका गुण श्रवणकर विरह-विह्वल हो उठता है। राज्य-कार्य में उसका मन नहीं लगता। लोग उसकी हँसी उड़ाते हैं, पर वह ध्यान नहीं देता।

सूरदास की कथा में दमयती नल का चित्र स्वयं बनाती है और उसे रात भर देखते-देखते समय काट देती है। धाय को यह बात मालूम हो जाती है। उसकी एक सखी रानी से दमयती की कष्ट दशा बयान करती है, तब स्वयंवर का आयोजन होता है, जिसमें नल भी निमंत्रित होता है। महाभारत की कथा के अनुसार ही इसमें नल अपने भाई पुष्कर से जुआ खेलता है। शेष कथा में भी महाभारत का अनुसरण किया गया है। इस काव्य की भाषा अवधी है।

एक अन्य कवि महाराज कृत नलदमयती रास (स १५३९) भी 'रास और रासान्वयी काव्य' (काशी नगरी प्रचारिणी सभा) में प्रकाशित हुआ है। कवि वैरागी नारायण ने भी इसी कथा को लेकर 'नलदमयती आख्यान'

१. कवि सूरदास कृत नल दमन काव्य, सम्पादक डा० बासुदेव शरण अग्रवाल, हिन्दी विद्यापीठ ग्रंथ बीथिका, आगरा, पृष्ठ १२७।

लिखा, जिसका रचनाकाल सवत् १६८२ है^१। इसकी एक प्रति माणिक्य ग्रथ भाण्डार मीडर मे सुरक्षित बतायी जाती है।

माधवानल कामकंदला की कथाएँ—रचनाकाल और रचयिता

माधवानल-कामकंदला की कथा भी मध्य युग मे बडी प्रख्यात रही है। गणपति ने इस कथा को आधार बनाकर सवत् १५८४ विक्रमी (१५२७ ई०) मे अपना 'माधवानल कामकंदला प्रबंध' लिखा।^२ इसके पश्चात् माधव शर्मा ने सवत् १६०० विक्रमी मे (सन् १५४३ ई०) 'माधवानल कामकंदला रस विलास', ब्रजभाषा मे लिखा,^३ जिसकी एक खडित प्रति हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन, प्रयाग मे सुरक्षित है। इस कथा को लेकर सवत् १६१६ विक्रमी (सन् १५५९ ई०) मे कुशललाभ ने 'माधवानल कामकंदला चउपई' लिखी।^४ कुशललाभ की रचना पूरक कृतित्व के रूप मे की गयी जान पडती है। इसके अतिरिक्त पुरुषोत्तम वत्स ने 'माधवानल कथा चउपई' लिखी।^५ इसी कथा के आधार पर दामोदर कवि ने 'माधवानल कथा' लिखी जिसकी एक प्रति का प्रतिलिपि काल सवत् १७३७ विक्रमी (सन् १६८० ई०) है।^६ अतः संभवत यह रचना १७ वीं शताब्दी से पूर्व की ही होगी। कवि आलम ने भी

१. संवत् सोल बिहासी बरष, पोष सुदी एकादशी।

गुरुवार कृतिका तणई योगिई कीधऊ हिम उल्हसी॥

राजस्थान मे हिन्दी के हस्तलिखित ग्रन्थो की खोज, तृतीय भाग

पृष्ठ १७८-१७९, सन् १९५२,

२. वेद भुयंगण वाण शशि, विक्रम बरस विचार।

श्रावणनी शुदि सप्तमी, स्वाति मंगलवार॥

गायकवाड़ ओरियंटल सीरिज, बडौदा, पृष्ठ ३३९

३. संवत् सोला सै वरसि जेसलमेर मझारि।

फागुन मास सुहावने करी बात विसतारि॥

हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन, प्रयाग की प्रति से उद्धृत

४. संवत् सोल सोलोत्तरइ जेसलमेर मझारि।

फागुन सुदि तेरसि दिवसि विरची आदितवारि॥

माधवानल कामकंदला प्रबंध, गा० ओ० सी०, पृष्ठ ४४१।

५. हिन्दी-अनुशीलन (अक्तूबर-दिसम्बर, १९५८) मे श्री अगरचन्द-नाहुटा का लेख—माधवानल कामकंदला कथा संबंधी कुछ अन्य रचनाएँ पृष्ठ ४०,

६. माधवानल कामकंदला प्रबंध, गा० ओ० सीरिज, बडौदा

पृष्ठ ५०९,

संवत् १६४० विक्रमी (सन् १५८३ ई०) में इस कथा को अवधी में लिखा।^१ इसके पूर्व लालकवि ने 'माधवानल कथा' लिखी थी, जिसकी कोई प्रति अभी उपलब्ध नहीं हो सकी है^२। संवत् १७४४ में जैसलमेर के जोशी गगाराम के पुत्र जगन्नाथ ने 'माधव चरित्र' लिखा।^३ एक अन्य कवि राजकेस लिखित माधवानल संवत् १७१७ में रचा हुआ कहा गया है।^४

माधवानल कामकंदला के कथानक

माधवानल-कामकदला सम्बन्धी कथाओं का संगठन निम्नलिखित सदर्भों में हुआ है—

- (१) पुष्पावती नगरी में, जहाँ का राजा गोविदचन्द्र है, माधव नामक एक सुंदर और कलाविद् ब्राह्मण का रहना।
- (२) उसके सौंदर्य पर नगर की रमणियों का मुग्ध होना, फलतः राजा द्वारा उसका नगर से निर्वासन।
- (३) नगर छोड़कर माधव का कामसेन के राज्य कामावती (अमरावती भी) में पहुँचना, जहाँ राजनर्तकी कामकदला के नृत्य का आयोजन है।
- (४) राज द्वार पर प्रहरियों द्वारा माधव का रोका जाना। माधव का राजा के यहाँ खबर कराना कि बारह मृदग बजाने वालों में से एक का अँगूठा कटा हुआ है। वह बेसुर बजा रहा है। राजा द्वारा माधव को सम्मान और पुरस्कार देना। कामकदला के वक्षस्थल पर एक भ्रमर के आ बैठने से नृत्य में विक्षेप होना, जिसे केवल माधव समझ पाता है। नृत्य समाप्त होने पर कामकदला की कला पर रीझकर माधव द्वारा राजा से प्राप्त भेट का कामकदला को दिया जाना दोनों में प्रगाढ़ प्रेम होना।
- (५) कामसेन का क्रुद्ध होना और माधव का नगर से बहिष्कृत होना। बिरही माधव का पर-दुखभजन विक्रमादित्य के राज्य उज्जयिनी

१. सन् नौ से इक्यानुबै आहि, करौ कथा अब बोलो गाहि।

हिन्दी-प्रेमगाथा काव्य-संग्रह (द्वि० सं०) पृष्ठ १८५,
हिन्दुस्तानी एकेडमी, प्रयाग।

२. हिन्दी अनुशीलन, (अक्तूबर-दिसम्बर, १९५८) पृष्ठ ४०

३. संवत् सतरै सैं बरस बीते चउतारीख।

जेठ शुक्ल पूनिमि दिवसि रच्योवारि दिन ईस।

हिन्दी अनुशीलन, वर्ष ४, अंक २, प्रेम कथा
सम्बन्धी दो अज्ञात ग्रंथ।

४. भारतीय प्रेमाख्यान काव्य—डा० हरिकान्त श्रीवास्तव, पृष्ठ २७७.

मे जाना। राजकीय मंदिर मे शरण लेना और दीवार पर अपनी विरह गाथा अंकित कर देना। विक्रमादित्य द्वारा विरही माधव की खोज कराना और उसकी परीक्षा लेना।

(६) कामकदला की प्राप्ति के लिए कामसेन पर विक्रमादित्य की चढाई। कामकदला की परीक्षा।

(७) विक्रमादित्य द्वारा प्रेमी-युगल का सयोग कराना।

माधव और कामकदला के प्रेम को लेकर काव्य लिखने वाले प्रायः सभी कवियों ने इन प्रसंगों का उपयोग किया है। गणपति, वाचक कुशललाभ आदि ने इस कथा में पूर्वजन्म की कथाएँ भी जोड़ी हैं। आलमकवि की 'माधवानल कथा' की एक ऐसी प्रति का पता चला है, जिसमें पूर्वजन्म की कथा दी गयी है।^१ किन्तु कथा का यह अंश प्रक्षिप्त जान पड़ता है, क्योंकि एक प्रति के अतिरिक्त अन्य किसी प्रति में यह कथा नहीं आती और पुनर्जन्म का सिद्धान्त इस्लामी विचारधारा के अनुकूल भी नहीं है। हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन के सग्रहालय में सुरक्षित माधव शर्मा के 'कामकदला रस विलास' की खंडित प्रति में पूर्वांश नहीं है, किन्तु उत्तरांश के अध्ययन से पता चलता है कि इसमें कवि ने पूर्वजन्म की कथा सम्बद्ध की होगी।^२ पूर्वजन्म की कथाएँ प्रेम को जन्म-जन्म तक अमर बनाने की दृष्टि से लिखी गयी जान पड़ती हैं।

प्रस्तुत अध्ययन में सबसे प्राचीन काव्य होने के कारण मुख्यतः गणपति के 'माधवानल कामकदला प्रबंध' का ही उपयोग किया गया है।

चतुर्भुज कायथ कृत 'मधुमालती' भी एक प्राचीन प्रेम-कथा है। यह रचना सवत् १६०० विक्रमी पूर्व की है, क्योंकि चतुर्भुज दास के काव्य में बाद में चलकर एक अन्य कवि माधव शर्मा ने पूरक कृतित्व किया।^३ माधव शर्मा

१. भारतीय प्रेमाख्यानकाव्य—डा० हरिकान्त श्रीवास्तव, पृष्ठ २२१

२. हम माधव पूरिब नेहा। तू नाहिन जानत है तेहा।

पहल जनम अपछरा देहा। करता कीबौ ज़ोरी नेहा॥

कामकदला रसविलास, पृष्ठ २३८,

३. मधुमालती बात यह गाई। दियजना मिलि सोय बजाई॥

एक साथ ब्राह्मण सोई। डूजौ कायथ कुल में होई॥

येक नाम माधव बड़ होई। मनोहर पुरी जानत सब कोई॥

कायथ नाम चतुर्भुज जाको। मारु देहि भगो ग्रह ताको॥

पहली कायथ कही जबानी। पाछे माधव उचरी बानी॥

प्राचीन हिन्दी काव्यों में पूरक कृतित्व, डा० माताप्रसाद गुप्त
हिन्दुस्तानी, जनवरी—मार्च, १९५९।

का समय सवत् १६०० है। अत यदि चतुर्भुज दास की मधुमालती की रचना माधव शर्मा के पूरक कृतित्व के ५० वर्ष पूर्व भी स्वीकार की जाय तो 'मधुमालती' की रचना तिथि सवत् १५५० (सन् १४७३ ई०) के आस-पास होगी। यह ग्रंथ अभी अप्रकाशित है।

सक्षिप्त रूप में कथा इस प्रकार है—

मधुमालती का कथानक

लीलावती देश का राजा चतुरसेन था, जिसका मंत्री तारणशाह था। राजा की एक कन्या मालती थी। मंत्री का पुत्र था मनोहर, जिसे मधु भी कहा करते थे। मधु और मालती एक ही पंडित के यहाँ अध्ययन करने लगे। मालती परदे में रह कर पढ़ा करती थी। एक दिन पंडित कुछ देर के लिए अरण्य चला गया तो मालती ने परदा हटा दिया। दोनों में अब प्रेम का सूत्रपात हो गया और धीरे-धीरे यह प्रेम प्रगाढ़ होता गया। मधु ने पढ़ाई छोड़ दी, पर मधुमालती उससे मिलने आया करती थी। मधुमालती ने अपनी एक सखी जैतमाल से, जो ब्राह्मण कन्या थी, अपने प्रेम का भेद प्रकट कर दिया। जैतमाल कुछ सखियों को लेकर मधु के पास आई और उसके पूर्वजन्म की कथा कहने लगी। उसने बताया “जब शंकर ने काम को भस्म किया तो उसकी राख से पाटलि (मालती) और भ्रमर (मधु) उत्पन्न हुए। पास में एक सेवती का वृक्ष था, उसी से जैतमाल का अवतार हुआ। एक बार हेमत के तुषारापात के कारण पाटलि जल गयी। सेवती ने किसी प्रकार सेवा करके उसे पुनर्जीवित किया। तब तक निष्ठुर मधुकर उड़कर कहीं अन्यत्र जा चुका था। पाटलि ने उसके विरह में प्राण त्याग दिये। अब वही भ्रमर और पाटलि पुन मधु और मालती के रूप में उत्पन्न हुए हैं, इसलिए दोनों का विवाह होना चाहिए। जैतमाल के आग्रह से मधु मान गया और जैतमाल ने दोनों का विवाह करा दिया।

रामसरोवर के पास दोनों रहने लगे। एक माली उनका प्रणय व्यापार देखा करता था। राजा से उसने जाकर भेद खोल दिया। उन्होंने रानी से जाकर सारी बातें कही। राजा ने उन्हें मरवा डालने का निश्चय किया। रानी इससे चिंतित हो उठी और दोनों को देश छोड़ देने के लिए कहा। पर मधु सहमत नहीं हुआ। मधु ने पायको को गुल्ले से मार-मार कर परास्त कर दिया। अत राजा ने पाँच हजार सैनिक भेजे। यह जानकर जैतमाल ने मधु को भ्रमरकुल का विस्तार करने का परामर्श दिया। मधु ने ऐसा ही किया। भ्रमर राजा के सैनिकों से चिपट गये। जिससे उन्हें भग्नता पड़ी। राजा ने स्वयं सेना लेकर अब मधु पर चढ़ाई की। तब मालती ने केशव का स्मरण किया। केशव ने दो दीर्घाकार भारड पक्षी भेज दिये। शिव ने भी कृपा की और एक सिंह भेज दिया। राजा की सेना पराजित हुई। राजा ने विवश होकर अपने मंत्री तारणशाह को

बुलाया। तारण ने भारडो को हरि की दुहाई तथा सिंह को शिव-गौरी की दुहाई देकर रोक दिया। तब शक्ति ने तारण की प्रार्थना सुनी, वह बोल उठी “राजा तुमने मधु को वणिक्-कुल में जन्म लेने के कारण ही वणिक् समझ लिया है, तो तुम्हारी भूल है। अविनाशी राम कृष्ण ने भी गोपवश में अवतार लिया था। इसी प्रकार मधु भी देवाश है और मधुमालती तथा जैतमाल तीनों अभिन्न हैं। “राजा ने क्षमा माँगी। उन्होंने मधु का मालती से विवाह कर दिया। राजा ने उन्हें राजपट देकर वैराग्य लेने की इच्छा प्रकट की, पर मधु ने इसे अस्वीकार किया। उसने कहा कि वह तो काम का अवतार है, वह राजपाट नहीं ग्रहण करता। अन्त में मधु काम का निरूपण करता है और कथा समाप्त होती है^१।

प्रेम विलास प्रेमलता—रचनाकाल, रचयिता

जटमल नाहर ने ‘प्रेम विलास-प्रेमलता’ सवत् १६१३ में लिखी, जिसकी भाषा राजस्थानी है। इसमें एक राजकुमारी प्रेमलता तथा योतनपुर के राजमन्त्री के पुत्र प्रेम-विलास की प्रेम कथा अंकित की गयी है। कथा साधारण है और कथानक अथवा शिल्प की दृष्टि से इसमें कोई विशेषता नहीं है। अतः इसका कथानक नहीं दिया जा रहा है। हिन्दी-साहित्य-सम्मेलन, प्रयाग में इसकी एक प्रति सुरक्षित है।

रूपमंजरी

नन्ददास कृत रूपमंजरी भी एक असूफी प्रेमाख्यान है, जिसमें नायिका का प्रेम पहले लौकिक रहता है, फिर यही लौकिक प्रेम श्रीकृष्ण के प्रेम में बदल जाता है। पंडित परशुराम चतुर्वेदी ने अपने एक लेख में इस पर विस्तार से विचार किया है।^२ इस पर सूफी प्रेमाख्यानों का प्रभाव दिखाई पड़ता है।

उषा-अनिरुद्ध—रचना तथा रचयिता

‘उषा-अनिरुद्ध की कथा’ भी इस परम्परा की एक महत्वपूर्ण कड़ी है, इसकी रचना सवत् १६३० (सन् १५७३ ई०) में परशुराम नामक किसी कवि ने की थी। इसमें उषा-अनिरुद्ध की कथा पौराणिक कथा के अनुकूल ही कही गयी है। रामदास और पहाड़ ने भी इस कथा को अपनाया है, पर उनका समय अनिश्चित है।

१. विस्तृत अध्ययन के लिए देखिए—नागरी प्रचारिणी पत्रिका, हीरक-जयंती अंक संवत् २०१०, पृष्ठ १८७ से १९२ तथा भारतीय प्रेमाख्यान काव्य—पृष्ठ ४३५ से ४५५ तक, डाक्टर हरिकान्त श्रीवास्तव।

२. मध्यकालीन प्रेम साधना—(प्रथम संस्करण) नन्ददास की रूपमंजरी, पृष्ठ १२८ से १४५ तक।

बुद्धि रासौ—रचनाकाल तथा रचयिता

जल्हकवि का 'बुद्धि रासौ' भी एक प्रेमाख्यान है, जिसके रचयिता का आविर्भाव श्री पंडित मोतीलाल मेनारिया के अनुसार सवत् १६२५ में हुआ। उनका मत है कि रचना यदि ३० वर्ष बाद हुई हो तो हो सकता है कि सवत् १६५५ विक्रमी (सन् १५९८ ई०) के आस-पास रचा गया हो।^१ रचना प्राप्त नहीं हो सकी। पर मेनारिया जी ने जो कथा संक्षेप में दी है, उसके अनुसार चम्पावती के राजकुमार और जलचित्ररगिनी राजकुमारी की प्रेम-कथा इसमें कही गयी है।^२ जल्ह भी हिन्दी का एक महत्त्वपूर्ण प्राचीन कवि रहा है, जिसका समय चंद के आस-पास या कम से कम १५ वीं शती विक्रमी के पूर्व होना चाहिए।^३

'वेलिक्रिसन रुकमणी री'—रचनाकाल तथा रचयिता

'वेलिक्रिसन रुकमणी री' भी एक पौराणिक कथा है, जिसमें कृष्ण और रुकमिणी की कथा को आधार बनाया गया है। इसके रचयिता अकबर के समकालीन कवि महाराजा पृथ्वीराज है। उन्होंने सवत् १६३७ में अपने इस काव्य की रचना की।^४ यह कथा भागवत पुराण तथा विष्णु पुराण में आयी है।^५ यह अवतार की कथा है। रुकमिणी का प्रेम एकान्तिक है। कृष्ण उसकी रक्षा करते हैं, फिर दोनों का विवाह होता है। यह एक विशेष प्रकार की प्रेम-कथा है, जिसमें नायक व्यक्ति नहीं, भगवान् श्रीकृष्ण हैं। इस कथा को आधार बनाकर मिहिरचन्द ने 'रुकमिणी-मंगल' लिखा, जिसका रचनाकाल सवत् १७०० है।

१. राजस्थानी भाषा और साहित्य, पं० मोतीलाल मेनारिया, पृष्ठ १६१।

२. वही—पृष्ठ १६१

३. हिन्दी-अनुशीलन, जनवरी-मार्च, १९४७, डा० माताप्रसाद गुप्त, का लेख रास परम्परा का एक विस्तृत कवि जल्ह,

४. बरसि अचल गुण अंग ससी संवति,
तबियौ जस करि श्री मरतार।

करि श्रवणे दिन रात कंठ करि,
पामै श्री फल भगति अपार।

वेलि क्रिसन रुकमणी री, विश्वविद्यालय प्रकाशन, गोरखपुर

५. द्वादस विधि अब्रवान सुमत नवगुण अवराधन।

छद बद पिंगल प्रबन्ध बहुरूप विचारन॥

फारसी काव्य पुन सैर विधि नजमन सर अवियात कहिय।

प्रत्यक्ष देवी सारद मइ उर निवास मुखवास रहिस॥

‘रसरतन’—रचनाकाल तथा रचयिता

पुहुकर कवि कृत ‘रसरतन’ इस परम्परा का एक अन्य महत्वपूर्ण काव्य है, जिसकी रचना-शैली पर सूफियो का प्रभाव परिलक्षित होता है। इसकी एक प्रति नागरी प्रचारिणी सभा, काशी में वर्तमान है। इसका रचनाकाल सवत् १६७५ विक्रमी (सन् १६१८ ई०) बताया जाता है। रचना से ज्ञात होता है कि कवि ने फारसी का अध्ययन किया था। ‘रसरतन’ की कथा संक्षेप में इस प्रकार है —

रसरतन का कथानक

‘चम्पावती के राजा विजयपाल को कोई सतान न रहने के’ कारण बड़ी चिन्ता रहती थी। एक दिन एक सिद्ध पहुँचा, जिसने बताया कि राजा यदि चडी की उपासना करे तो उसे सतान होगी। ऐसा करने पर ९ महीने में राजा की पटरानी पुहुपावती के गर्भ से एक कन्या का जन्म हुआ, जिसका नाम रम्भा रखा गया। ज्योतिषियों ने बताया कि कन्या को ११ वर्ष में व्याधि उत्पन्न होगी, फिर एक युवक से वह प्रेम करेगी, जिससे कुटुम्ब की वृद्धि होगी। एक दिन रति के पूछने पर कामदेव ने उससे बताया कि रम्भा ससार की परमसु दरी युवती थी और वैरागर का राजकुमार सोम सबसे अधिक सु दूर युवक था। रति ने उनके परस्पर विवाह का हठ किया। कामदेव रतिका आग्रह टाल न सके। उन्होंने “सोम” का रूप धारण कर रम्भा को स्वप्न दिखाया और रति ने रम्भा का रूप धारण कर सोम को स्वप्न में दर्शन दिया। दोनों एक-दूसरे को प्राप्त करने के लिए उद्विग्न हो उठे।

राजकुमारी रम्भावती की दशा उत्तरोत्तर कष्ट होने लगी और सारा घर चिंतित हो उठा। मुदिता नामक एक दासी ने सारी परिस्थिति समझ ली। कुमारी ने भी अपने प्रेम का रहस्य उससे बता दिया। एक वर्ष बाद फिर कामदेव ने रम्भा को कुवर के रूप में दर्शन दिया और वह प्रसन्न हो उठी। इस बार उसे यह भी स्वप्न मिला कि कुँवर इसी लोक का वासी है। मुदिता ने पुष्पावती से सारी बातें बतायीं और उसने चारों दिशाओं के भव्य पुरुषों और राजकुमारों के चित्र अंकित करने के लिए चित्रकारों को भिजवाया।

चम्पावती का एक चित्रकार बोधिचित्र वैरागर पहुँचा और एक ब्राह्मण के यहाँ रुका। वहाँ उसे पता चला कि वहाँ के राजा सूरसेन का पुत्र अत्यन्त सु दूर और बुद्धिमान था, पर एक वर्ष, आठ महीने से उसमें विक्षिप्तता आ गयी थी। सुना जाता था कि स्वप्न में उसने किसी सु दरी को देखा, तब से उसका चित्त विकल हो गया था। उसे रम्भा की दशा स्मरण हो आयी। उसका चित्र अंकित कर उसने राजकुमार को दिखाया। राजकुमार अपने प्रिय का चित्र देखकर प्रफुल्लित हो उठा। उसका चित्र लाकर बोधिचित्र ने रम्भावती को दिया, उसे पाकर वह प्रसन्न हुई। उसके स्वयंवर का आयोजन किया गया। राजकुमार

सोम ने भी वहाँ के लिए प्रस्थान किया। एकादशी के दिन वह मानसरोवर पहुँचा, जहाँ अप्सराएँ नहाने आयी। राजकुमार स्नान कर के शिविर में सो रहा था। आकाश मार्ग से उसे अप्सराएँ उठा ले गयी और उसे कल्पलता नामक युवती के समीप रख दिया। कल्पलता उस पर आकृष्ट हुई। दोनों प्रणय-बन्धन में आबद्ध हुए। पर कुमार उसको विरह में तड़पते छोड़ कर चम्पावती की ओर बढ़ा। उसकी वीणा के प्रभाव से पशु पक्षी आदि दित हो उठते थे। राजकुमार चम्पावती पहुँच गया। चम्पावती ने उसकी वीणा की ध्वनि सुनकर नरनारी मुग्ध हो गये। एक दिन शिवमण्डप के पास उसने सम्मोहन राग बजाना प्रारम्भ किया। उसकी एक गाथा से मुदिता की एक सखी को विदित हुआ कि योगी किसी सुदरी के प्रेम का भिखारी है। रम्भावती को यह सूचना मुदिता ने दी। माँ से आज्ञा लेकर रम्भा शिव मंदिर में पूजा करने गयी और दोनों ने एक दूसरे का दर्शन किया, और योगी ने अब अपना वेश बदल दिया। स्वयंवर के दिन रम्भा ने उसके गले में जयमाल पहनायी। दोनों अब आनन्दपूर्वक रहने लगे। इसी बीच कल्पलता ने विद्यापति सुग्गा को चम्पावती भेजा। उसके प्रभाव से कुमार रम्भा के साथ मानसरोवर वापस हुआ और कल्पलता से मिला। दोनों रानियों को लेकर राजकुमार वैरागर आया। तीस वर्ष तक उसने राज्य किया, फिर अपने चार पुत्रों में राज्य को बाँटकर सन्यास लिया।

जानकवि की कृतियों

जानकवि ने जिन प्रेमाख्यानों की रचना की है उनमें प्रमुख हैं (१) कथा रतनावली (२) कथा कामलता (३) कथा नलदमयंती, (४) कथा लैला मजनून, (५) कथा कनकावती (६) कथा कलावती (७) कथा रूपमजरी (८) कथा शिजरषा, साहिजा देवा देवल दे की चौपई, (९) कथा निरमल दे, (१०) कथा कामरानी (११) चन्द्रसेन राज सील निदान की कथा, (१२) कथा छबिसागर (१३) कथा मोहिनी (१४) कथा तमीम असारी (१५) कथा निर्मल दे (१६) कथा सतवती (१७) कथा सीलवती (१८) कथा सुलवती (१९) कथा मधुकर मालती (२०) कथा रतन मजरी (२१) कथा छीता। जानकवि की सभी रचनाएँ सवत् १६७० से लेकर सवत् १७२१ के (सन् १६१३ ई०—१६४४ ई०) बीच की हैं।

इन प्रेमाख्यानों में से कनकावति, कामलता, मधुकर मालति, रतनावति, छीता आदि को सूफी प्रेमाख्यानों के अन्तर्गत सम्मिलित किया गया है। पर इन प्रेमाख्यानों में सूफी-दर्शन का सर्वथा अभाव है। प्रारम्भ में खुदा, रसूल हजरत मुहम्मद, चार दोस्त तथा शाहेवक्त की वदना अवश्य की गयी है। पर यह विशेषता केवल सूफी प्रेमाख्यानों की ही नहीं है। फिरदौसी ने अपने 'शाहनामा' में भी प्रारम्भ में उपर्युक्त बातें दी हैं। प्रायः सभी फारसी की मसनवियों के प्रारम्भ में खुदा, रसूल, चारदोस्त और शाहेवक्त का उल्लेख करने की परम्परा पायी जाती है।

जानकवि ने मसनवी की शैली का अनुसरण अवश्य किया है पर उनकी कथाओं में सामान्य ढंग के प्रेम का ही विकास हुआ है। कुतुबन, जायसी, मन्नन, उसमान, शेखनवी आदि की भाँति उनमें प्रेम-दर्शन की न तो स्थापना की गयी और न इस दृष्टि से कथानको और चरित्रों का विकास ही हुआ है।

‘कनकावती’ में भरथनेर के राजा भरथ के पुत्र परमस्वरूप तथा सिधपुरी के राजा की पुत्री कनकावति की प्रेम-कथा कही गयी है, राजकुमार के हृदय में स्वप्न दर्शन से प्रेम उत्पन्न होता है और वह योगी बनकर निकलता है। अन्त में वह कनकावति को प्राप्त करता है।

‘कामलता कथा’ में हसपुरी नगरी के राजा रसाल तथा सुदरपुरी की शासिका कामलता की प्रेम-कथा कही गयी है। इस कथा में उसका प्रधान बुधवत महत्वपूर्ण कार्य करता है। वह कामलता के समक्ष रसाल का एक चित्र भेजवाता है और वह मोहित हो जाती है। अन्त में दोनों का विवाह होता है।

इसी प्रकार ‘मधुकर मालती’ में अयोध्या नगर के एक सौदागर रतन के पुत्र मधुकर तथा मालती से उसके प्रेम की कथा अंकित की गयी है। इसी प्रकार जान की अन्य रचनाएँ भी हैं। इनमें कोई उल्लेखनीय विशेषताएँ नहीं हैं। ये सभी रचनाएँ प्रेम-निरूपण, कथा-संगठन तथा चरित्राकन की दृष्टि से कमजोर हैं। कहीं-कहीं काव्यात्मक सौंदर्य की झलक अवश्य मिलती है, पर ऐसे स्थल कम ही हैं। जान की एक विशेषता अवश्य है कि उनके समय में जो प्रचलित कथाएँ थी, उनमें कई कथाओं को लेकर उन्होंने काव्य रच डाला है। उन्होंने फारसी, संस्कृत और हिन्दी, तीनों स्रोतों का उपयोग किया है। देवलदेवी की कथा अमीरखुसरो ने लिखी थी। नलदमयती यहाँ की प्रख्यात कथा रही है। मैनासत भी मध्य युग की हिन्दी की लोकप्रचलित कथा रही है, जिसका साधन ने उपयोग किया है। इसी प्रकार छिताई की कथा भी मध्य युग में प्रचलित रही है।

प्रेम प्रगास—रचनाकाल—तथा रचयिता

‘प्रेम प्रगास’ सत कवि बाबा धरणीदास का एक प्रेमाख्यान है। इसकी रचना सवत् १७१३ के कुछ बाद में हुई थी।^१ शाहजहाँ के शासनकाल में कवि विद्यमान था। यह कथा प्रतीकात्मक है। स्त्री और पुरुष के प्रतीक को लेकर

१. संमत सत्रसो चली गँउ, तेरह अधीक ताहि पर भँऊ।

शाहजहाँ छोड़ि दुनीआइ, पसरी औरंगजेब दोहाइ।

सोच बिसारी आत्मा जागी, धरनी परेउ भष बैरागी।

बिस्लाम

पूष्य पंचमी शुक्ल पछ, पष निन्छत्र गुरवार।

तेहि दोन कथा आरंभ भौ, मेहसि नग्न मझार।

आत्मा और परमात्मा की कथा कवि ने लिखी है।^१ इसकी भाषा अवधी है। कथा का संक्षिप्त रूप इस प्रकार है—

प्रेम प्रगास का कथानक

कश्मीर की ओर पचवटी नामक नगर था, जिसका राजा था देवनारायण। उसके पुत्र का नाम मनमोहन था। एक दिन राज्य में एक सौदागर आया, जिसने राजकुमार मनमोहन को परमारथी नामक एक मैना (पक्षी) दी। मैना बड़ी बुद्धिमती थी। राजकुमार उसको बड़ा प्यार करता था। एक दिन उसने राजकुमार को वचन दिया कि वह उसका एक परमसु दरी स्त्री से विवाह करायेगी। वह एक दिन उड़ गयी और पारस नगर की ओर चली, जहाँ के राजा ध्यानदेव की कन्या अतीव सुन्दरी थी। पर रास्ते में भूख और प्यास से तड़फड़ाकर वह समुद्र में गिर पड़ी। एक नौका से जाते हुए महाजन ने उसे पकड़ लिया और अन्न-जल द्वारा उसे मरने से बचाया। जब मैना उड़ने लायक हो गयी, उसने उसे उड़ा दिया। वह पारस नगर पहुँची और एक उद्यान में उसने बसेरा लिया। उसे नींद आ गयी। एक व्याध ने उसे पकड़ लिया।

राजकुमारी प्रानमती को व्याध ने मैना भेंट कर दी। वह उसे लाड़-प्यार से पालने लगी। एक दिन उसने राजकुमारी के लिए उपयुक्त वस्त्र खोजने का आश्वासन दिया। राजकुमारी जो योग्य पति के लिए शिव की आराधना किया करती थी, प्रसन्न हुई। मैना परमारथी एक वर्ष की अवधि लेकर पचवटी आ गयी और यहाँ मनमोहन को प्रानमती के पक्ष में किया। मनमोहन उसको पिजरे में लेकर घर से निकल पड़ा, रास्ते में उसे कामसेन से युद्ध करना पड़ा। पर पर्वतराज बुद्धिसेन की मध्यस्थता से समझौता हो गया। इसी बीच कहीं उसका पिजरा खो गया, पर सिद्ध की गोटीका की सहायता से वह पुनः पिजरे और मैना परमारथी को पा गया। आगे बढ़ने पर उसे उदयपुर में दुरमत नामक एक दानव मिला। उसने अपने पौरुष से दैत्य को मार डाला। दानव की हत्या का समाचार सुनकर ज्ञानदेव नामक राजा को बड़ी प्रसन्नता हुई। उसने अपनी कन्या ज्ञानमती का विवाह राजकुमार से कर दिया। पर राजकुमार बहुत दिनों तक वहाँ नहीं ठहरा और पारस नगर के लिए रवाना हो गया।

पारसनगर पहुँचने पर वह एक सरोवर पर ठहर गया। मैना प्रानमती के यहाँ गयी और उसे मनमोहन के प्रति अनुरक्त किया। उसने अपने माता-पिता से कहकर योगी-यती आदि के निमंत्रण का आयोजन किया। मनमोहन भी उसमें सम्मिलित हुआ। एक झरोखे से उसका रूप देखकर प्रानमती अचेत हो गयी। सचेत होने पर उसने अपने माता-पिता से मनमोहन का परिचय दिया।

१. इस्त्रि पुरुष को भाव। आत्मा और परमात्मा।

विछुरे होत मेराय। धरनी प्रसंग धरनी कहत।

उन्होंने एक स्वयंवर का आयोजन किया। शिव की कृपा से प्रानमती तथा मनमोहन का विवाह हुआ। एक वर्ष बाद एक योगी के कहने से उसने जानमती की सुधि ली और उदयपुर से उसको साथ लेकर पंचवटी लौट आया।

पुहुपावती—रचनाकाल तथा रचयिता

‘पुहुपावती’ भी प्रेमाख्यानक परम्परा का एक काव्य है जिसकी रचना सत दुखहरनदास ने की। इसकी एक प्रति नागरी प्रचारिणी सभा में विद्यमान है। रचनाकाल सवत् १७२६ विक्रमी (सन् १६४९ ई०) है।^१ यह काव्य भी प्रतीकात्मक है। इसकी कथा संक्षेप में इस प्रकार है—

पुहुपावती का कथानक

राजपुर का राजा था प्रजापति। उसके कोई सतान नहीं थी। अतः उसने १२ वर्ष तक भवानी की तपस्या की। उनके आशीर्वाद से राजा को पुत्र लाभ हुआ। ज्योतिषियों ने बतलाया कि वह बीस वर्ष की अवस्था में किसी सुदरी के लिए वियोगी होगा और उससे विवाह कर घर वापस आयेगा। जब उसका अध्ययन पूर्ण हुआ, उसने अपने पिता से दिग्विजय करने की अनुमति माँगी, पर पिता ने इसे अस्वीकार कर दिया। वह दुखी होकर घर से निकल पड़ा। भूलता-भटकता वह अनूपनगर पहुँचा। उसे एक दिन वाटिका में अबरसेन की पुत्री पुहुपावती ने देखा और वह उस पर आसक्त हो गयी। प्रेम के प्रादुर्भाव के पश्चात् उसने फूलों की शैया पर सोना त्याग दिया और उदास रहने लगी। राजकुँवर मालिन के यहाँ रहा करता था, अतः पुहुपावती ने उससे अपने प्रेम का रहस्य प्रकट कर दिया। मालिन ने उसे सहायता करने का वचन दिया। उसने दूती का कार्य करना प्रारम्भ किया। राजकुँवर से उसने पुहुपावती का सौंदर्य वर्णन किया तो वह उस पर मुग्ध हो गया। एक दिन दोनों वाटिका में मिले, पर दोनों मूर्छित हो गये। मालिन ने दोनों के अधरो को मिला दिया।

एक दिन अबरसेन शिकार खेलने गया और एक सिंह का उसने पीछा किया, पर वह उसका शिकार नहीं कर सका। राजकुमार ने सिंह को मार डाला, जिससे राजा प्रसन्न हुआ। किन्तु राजकुमार सिंहिनी के पीछे बहुत दूर चला गया और उसका रास्ता भूल गया। पुहुपावती उससे वियुक्त होकर तडपने लगी।

इधर कुमार की खोज के लिए उसके पिता प्रजापति ने एक योगी भेजा था, जिससे अकस्मात् कुमार की भेट हो गयी। कुमार को वह उसके पिता के यहाँ लाया। पिता ने उसका विवाह काशी नरेश चित्रसेन की कन्या रूपावती से कर दिया। पर राजकुँवर पुहुपावती के विरह में बिह्वल रहा करता था।

इधर पुहुपावती की कष्ट दशा देखकर मालिन राजकुँवर के पास उसका

१. संवत् सत्रह सै छबीसा। हुत सब सहस दुइ चालीसा॥
कहेउ कथा तब जस मोही जाना। कोइ सुनी रोवत कोइ हंसाना॥

सदेश लेकर चली। एक सन्यासिनी के रूप में वह राजपुर पहुँची और अपने मधुर संगीत से वहाँ के लोगों को आकृष्ट करने लगी। चर्चा सुनकर राजकुँवर भी उसे देखने आया और उसने मालिन को पहचान लिया। वह वैरागी होकर उसके साथ निकल पड़ा। चलते-चलते वे बेगमपुर पहुँचे। बेगमपुर के राजा की कन्या रँगिली को एक दानव ने विवाह कराने का आश्वासन दिया था। दानव राजकुँवर को उठाकर रँगिली के यहाँ ले आया और उसका उससे विवाह करा दिया। पर कुँवर सदैव पुहुपावती का स्मरण किया करता था। वह पुहुपावती की खोज में निकल पड़ा। रँगिली भी जोगिन बनकर निकल पड़ी। वे समुद्र के रास्ते जा रहे थे। इसी बीच भँवर में पड़कर नाव टूट गयी और दोनों बिछुड़ गये।

रँगिली एक समुद्र तट पर पहुँचकर विलाप करने लगी। शकर तथा पार्वती दोनों उसे बिलखते देखकर दयाद्रं हो उठे। उन्होंने आकर कहा कि उसे चतुर्भुज देव की पूजा से लाभ होगा। इधर राजकुँवर बहते-बहते धरमपुर पहुँचा। वहाँ भूली-भटकी मालिन भी पहुँची। दोनों वहाँ से अनूपगढ़ पहुँच गये। यहाँ पुहुपावती के स्वयंवर का आयोजन हो चुका था। राजकुँवर के आगमन का समाचार पाकर पुहुपावती उत्फुल्ल हो उठी और उसके गले में उसने जयमाल पहनायी।

इधर रूपावती भी विरह से विह्वल थी। उसने एक मैना को राजकुँवर के पास भेजा। राजकुँवर मैना से सदेश पाकर राजपुर रवाना हुआ। साथ में उसने पुहुपावती को भी ले लिया। मैना के माध्यम से रँगिली भी राजकुँवर से मिल सकी। इस प्रकार रूपावती, रँगिली तथा पुहुपावती तीनों को साथ लेकर राजकुँवर घर वापस आ गया। सभी आनन्द पूर्वक रहने लगे। राजकुँवर के दान और धर्मपरायणता का यश चारों ओर फैलने लगा। धर्मराज उसकी कीर्ति सुनकर स्वयं आये और पुहुपावती को उन्होंने दान में माँगा। कुमार ने रूपावती तथा रँगिली के मना करने के बावजूद उसको दान कर दिया।

पुहुपावती काव्य में घटनाओं की बहुलता है। पर कवि ने उनकी एकसूत्रता बनाये रखने की चेष्टा की है। इसमें एक या दो नायिकाएँ नहीं, बल्कि तीन नायिकाएँ आती हैं।

चन्द्र कुँवर की बात—रचनाकाल तथा रचयिता

एक अन्य रचना 'चन्द्र कुँवर की बात' हंसकवि की है। सका रचनाकाल सवत् १७४० विक्रमी (सम् १६८३ ई०) है। इसकी भाषा राजस्थानी है। 'राजस्थान शोध-पत्रिका', खंड ३, भाग २ में यह प्रेम-कथा प्रकाशित हो चुकी है। इसमें अमरपुरी के राजा अमरसेन के पुत्र चन्द्रकुँवर तथा एक सेठ की विवाहिता स्त्री के प्रेम की कथा कही गयी है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि १७ वीं शताब्दी के पूर्व राजस्थानी, ब्रजभाषा तथा अवधी में प्रचुर प्रेमाख्यान लिखे गये, जिनमें प्रेम और सौंदर्य का सहज अंकन हुआ है। लौकिक कवियों के अतिरिक्त सत् कवियों ने भी इस परम्परा को समृद्ध बनाया है। इन प्रेमाख्यानों के रचयिताओं में पर्याप्त सख्या कायस्थ कवियों की है। मालवा और जैसलमेर दो प्रमुख केन्द्र हैं, जहाँ असूफी प्रेमाख्यानों को प्रश्रय दिया गया। इसके कारण क्या हैं, इस पर गंभीर अध्ययन की आवश्यकता बनी हुई है।

अध्याय—५

प्रेमनिरूपण—तुलनात्मक अध्ययन

[प्रेमाख्यानक साहित्य का सबसे महत्वपूर्ण विषय उसकी प्रेमाभिव्यक्ति है। प्रेम को केन्द्र बनाकर ही इन प्रेमाख्यानों का गठन हुआ है। इनमें सूफी प्रेमाख्यान विशिष्ट साधना-प्रणाली को प्रकट करते हैं, जब कि असूफी प्रेमाख्यानों में मुख्यतः चार प्रकार के प्रेमाख्यान, दाम्पत्यपरक, सतपरक, कामपरक, तथा अध्यात्म परक है। इन प्रेमाख्यानों में प्रेम की भिन्न-भिन्न कोटियाँ पाई जाती हैं, भिन्न भिन्न प्रवृत्तियाँ पाई जाती हैं। प्रस्तुत अध्याय में इन सब का विवेचन करने का प्रयत्न किया गया है। इसीलिए इस प्रबंध का सबसे बड़ा अध्याय यही है। उसके तीन खण्ड किये गये हैं। प्रथम खण्ड (अ) में सूफी प्रेमाख्यानों की प्रेमसाधना पर विचार किया गया है। इसमें परमात्मा का स्वरूप, सृष्टि से उसका सम्बन्ध, प्रेम का स्वरूप, प्रेम के लक्षण, प्रेम की विशेषताएँ, प्रेम-साधना की विभिन्न सीढ़ियाँ आदि के सम्बन्ध में अध्ययन प्रस्तुत किया गया है।

द्वितीय खण्ड (ब) में असूफी प्रेमाख्यानों का वर्गीकरण उनकी प्रमुख प्रवृत्तियों के आधार पर किया गया है। 'ढोला मारू', 'बीसलदेव रास', 'लखमसेन पद्मावती', 'माधवानल कामकंदला', चतुर्भुजदास कृत 'मधुमालती' 'सारंगा सदाबूज', (सत्यवत्ससार्वलिंगा कथा) 'नलदमयंती', "छिताई वार्ता", 'मैनासत', 'रूपमंजरी', 'बेलि क्रिसन रुकमणी री', 'प्रेम प्रगास', 'पुहुपावती', विभिन्न धाराओं की प्रतिनिधि रचनाएँ हैं, इसीलिए इन प्रेमाख्यानों की प्रेमाभिव्यक्ति के सम्बन्ध में इस खण्ड में अलग-अलग विचार किया गया है।

तृतीय खण्ड (स) में तुलनात्मक अध्ययन किया गया है। इसमें सूफी तथा असूफी प्रेम-निरूपण की विभिन्नताओं तथा समानताओं को स्पष्ट किया गया है।]

[हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों के रचयिताओं का चरम लक्ष्य ईश्वरीय प्रेम ही है। मानवीय प्रेम से ईश्वरीय प्रेम की ओर अग्रसर होना ही साधक का उद्देश्य होता है। अपने काव्यों में इसकी हिन्दी के सूफी कवियों ने स्पष्ट करने का प्रयास किया है। परमात्मा की स्तुति करते समय सूफी कवियों ने सृष्टि और कर्त्ता का सम्बन्ध भी बतलाया है और इसी प्रसंग में उन्होंने प्रेम की स्थिति का भी उल्लेख किया है।

हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानो में प्रेम का स्वरूप

[अलोच्यकाल के समस्त सूफी कवि ईश्वर के स्वरूप के बारे में सहमत हैं। जायसी ने 'पदमावत' में कहा है "ईश्वर एक है, वह अलख है, अरूप है, अबरन है। प्रकट और गुप्त सभी स्थानों में व्याप्त है। न उसके पुत्र हैं और न माता-पिता ही हैं। उसको किसी ने उत्पन्न नहीं किया। समस्त ससार का मूल कारण यही है।"^१ मझन ने भी अपने ग्रंथ 'मधुमालती' में ऐसा ही मत प्रकट किया है। उनका कथन है "गोसाईं निरगुन और एककार है। कर्ता अलख निरजन है।"^२ उसमान ने भी ईश्वर को "अमूरत" बताया है, पर कहा है कि उसने मूर्तियां बनायी हैं।^३ शेख नबी भी अपने 'ज्ञान दीपक' में ईश्वर को पाक, पवित्र, अलख और अमूर्त बतलाते हैं।]

रसूल, प्रेम और सृष्टि

मझन का कथन है "मुहम्मद परमात्मा से पृथक् हो गये, अतः उनके लिए ईश्वर ने सृष्टि की रचना की और समस्त ससार में प्रेम की दुःखी बज उठी। मुहम्मद त्रिभुवन के राजा हैं। उन्हीं के लिए परमात्मा के मन में सृष्टि रचने की चाह हुई।"^४ पर मझन का दर्शन कुतुबन, जायसी और शेखनबी तथा उसमान से किंचित् भिन्न है। वह मुहम्मद को भी ईश्वर ही स्वीकार करते हैं। उनके

१. अलख अरूप अबरन सो करता, वह सब सो सब ओहि सों करता ।
 परगट गुप्त सो सरब बियापी, घरमी चीन्ह चीन्ह नहीं पापी ।
 ना ओहि पूरा न पिता न माता, ना ओहि कुटुंब न कोई संग नाता
 पदमावत, छंद ७

२. गुप्त रूप प्रगट सब ठाई । निरगुन एककार गोसाईं ।
 अलख निरंजन करता, एक रूप बहु भेस ।
 कतहूं बाल भिखारी, कतहूं आदि नरेस ।

मधुमालती, पृष्ठ ४,

३. आप अमूरति मूरति उपाई, मूरति भांति तहां समाई ।

चित्रावली—पृष्ठ २

४. पाक पवित्र एक ओह करता । अलख अमूरत पातक हरता ।

शेखनबी कृत ज्ञानदीप, पृष्ठ १,

५. बाकी जोति प्रगट सब ठाऊं, दीपक सिस्टि जो महंमद नाऊं ।

बोहि लागि दैअ सिस्टि उपराजी, त्रिभुवन पेम दुःखी बाजी ।

नाव मुहंमद त्रिभुवन राऊ, बोहि लागि भौ सिस्टि क चाऊ ।

मधुमालती, पृष्ठ ४,

अनुसार जो परमात्मा गुप्त है, प्रकट रूप में वही मुहम्मद है।^१ एक अन्य स्थान पर मझन ने कहा है कि जो गुप्त है और जो प्रकट बिलस रहा है, वही सर्वव्यापी है। दूसरा न कोई है, न हुआ।^२ उसमान भी कहते हैं कि वह सब के भीतर है, उसके भीतर सब है। वही सब कुछ है, दूसरा नहीं।^३ पर मझन और उसमान में मौलिक अन्तर यह है कि मझन अभेद की स्थिति स्वीकार करते हैं, सबको ईश्वर ही मानते हैं। उसमान मुहम्मद को परमात्मा का अंश मानते हैं और ससार को उस ज्योति की किरन मानते हैं।^४

परमात्मा और सृष्टि का सम्बन्ध

कुतुबन और उसमान दोनों ने परमात्मा और सृष्टि में चित्रकार और चित्र का सम्बन्ध स्थापित किया है। मझन की भाँति दोनों को ये कवि एक नहीं मानते। कुतुबन का कथन है —

फिन यह रहे कि चरित पसारा ।
सो कहत मन जोग सभारा ॥
चित्र देखि के खोज चितेरा ।
खोज करा तो मिले सवेरा ॥

उसमान ने भी इसको कहा है “मैं आदि में उस चितेरे का बखान करता हूँ, जिसने इस जगत के चित्र का निर्माण किया है”^५। अपने दर्शन को और स्पष्ट रूप में उसमान ने बताया है। “वह सूर्य है, सृष्टि किरन है, वह उदधि है, ससार लहर है।”^६ इस प्रकार उसमान और कुतुबन ईश्वर और जगत में चित्रकार

१. ऊंचे कहौ पुकारि कै, जगत सुनौ सब कोइ ।

प्रगट नाउ मुहम्मद, गुप्त ते जानहु सोइ ।

मधुमालती, पृष्ठ ५,

२. गुप्त रहै परगट जो बेलसै, सरबव्यापी सोइ ।

दूजा कोइ न आहै और भया नहि कोइ ।

मधुमालती पृष्ठ ३,

३. सब वहि भीतर वह सब माहीं । सब आय दूसर कोउ नाहीं ।

चित्रावली, पृष्ठ १,

४. आपन अंस कोन्हु दुइ ठाऊं, एक क घरा मुहम्मद नाऊं ।

वही जोति पुनि किरिन पसारी । किरिन किरिन सब सृष्टि संवारी ॥

चित्रावली पृष्ठ ५,

५. आदि बखानौं सोई चितेरा, यह जग चित्र किन्ह जेहि बेरा ।

६. वह सूरज यह किरन संवाई, वह दधि यह सब लहरि उपाई ।

और चित्र का सूर्य और किरन का, उदधि और लहर का सम्बन्ध स्थापित करते हैं। दोनों को एक नहीं स्वीकार करते।

जायसी और शेखनबी का दृष्टिकोण

जायसी और शेखनबी तात्त्विक दृष्टि से शरीयत के पाबंद हैं। ये दोनों कवि स्रष्टा और सृष्टि में किसी प्रकार की एकता स्थापित नहीं करते। “न वह जगत में मिला है, न उससे बाहर है। दृष्टि वालो के लिए वह समीप है तथा अघे एव मूर्खों के लिए दूर है”^१ उसने सम्पूर्ण जगत की रचना की है। पर उसकी ज्योति का स्वरूप ससार है, या उसका अश रूप ससार है, इस बात को मलिक मुहम्मद जायसी स्वीकार नहीं करते। उसके रूप से सभी सरूप होते हैं, पर वह निरूप है, किसी का रूप नहीं।^२ शेखनबी का कथन है, “अपने रूप का वही कर्ता जानकार है। रूप का कौन बखान करे। उसके रूप की उपमा नहीं है। वैसा वह अनुपम है।” जायसी और शेखनबी की दृष्टि में परमात्मा जगत में लीन नहीं है (Imminent)।

जायसी और शेखनबी के काव्यों में ईश्वर का स्वरूप कुरान के आधार पर अंकित है। ‘कुरान शरीफ’ के सूरे इखलास में कहा गया है “कहो कि वह अल्लाह एक है। अल्लाह बेपरवाह है। न कोई उससे पैदा हुआ और न वह किसी से पैदा हुआ और न कोई उसकी समता है।”^४

दक्खिनी के कवियों का दृष्टिकोण

दक्खिनी के कवि मुल्ला वजही ने भी “हम्द” में तौहीद को ही मान्यता दी है तथा परमात्मा को “अव्वल” और “कादिर” कहा है। उसको सर्वश्रेष्ठ स्वीकार करते हुए अपने को बदा कहा है। उसको “वाहिद” और “अहद” कहा है, “मुक्कसित” और “समद” कहा है।^५ दक्खिनी के सभी कवि

१. ना वह मिला न बेहरा अइस रहा भरपूरि।

दिस्टिवंत कहं नीअरे अंघ मुख कहं डूरि॥

पद्मावतक, छंद ७

२. वोहि के रूप सब होत सरूपा। वोह निरूप नहिं काहुके रूपा॥

ज्ञानदीप, छंद २,

३. आपु रूप वह करता जानै, कौन बखानै रूप।

वोहिक रूप वोहि उपमा, जस वह अहै अनूप।

ज्ञानदीपक, दोहा २

४. हिन्दी कुरान, श्री अहमद वशीर एम्-० ए० पृष्ठ ६०७,

५. तूं अव्वल तूं आखिर तूं कादिर अहै, तूं मालिक तूं वातिन तूं जाहिर अहै।

तुंही वाहद है होर तुं ही अहद, तूंही मुक्कसित है तुंही समद।

कुतुबमुश्तरी—पृष्ठ १

“हम्द” में ईश्वर को कुरान के अनुकूल ही चित्रित करते हैं। इस बात को सभी सूफी कवि मानते हैं कि परमात्मा ने मुहम्मद की प्रीति के लिए ही ससार की रचना की। कुतुबन का मत है, “उसने सर्वप्रथम मुहम्मद के नूर का सृजन किया। उसके पीछे मानव का।”^१ कवि ने यह भी कहा है कि जहाँ तक दृष्टि जाती है, तेरी ही सत ज्योति है।^२ मालिक मुहम्मद जायसी भी यही मत प्रकट करते दिखाई पड़ते हैं। उनका कथन है, “उसने एक पुरुष का निर्माण किया। उसका नाम मुहम्मद हुआ। प्रथम ज्योति उसकी रची गयी और उसकी प्रीति के लिए सृष्टि उत्पन्न की गयी।”^३ शेखनबी भी इस बात को स्वीकार करते हैं कि मुहम्मद की प्रीति के लिए उसने आकाश की रचना की और लोक की सृष्टि की।^४

प्रेम का मूल कारण

[जब ईश्वर ने प्रेम के वशीभूत होकर सृष्टि की रचना की तब ससार में प्रेम की स्थिति तो अनिवार्य ही है। वस्तुतः इस कारण यह ससार तो प्रेम का ही प्रकट रूप है। इसीलिए सूफी कवि प्रेम को इतना महत्व देते हैं। मझन ने कहा है, “सृष्टि के मूल में प्रेम प्रविष्ट हुआ। इसके पश्चात् सकल सृष्टि उत्पन्न हुई। सृष्टि का मूल कारण ही प्रेम है। ससार में उसी का जन्म और जीवन सफल है जिसके हृदय में प्रेम की पीर उत्पन्न हुई। इसी को उसमान कहते हैं

१. पहले नूर मुहम्मद कीन्हा, पाछे तेहिक जनता सब कीन्हा ॥

२. अपनी दिस्ति जाइ जह केरी। सोबै तहँ वह जोत सत तेरी।

मुगावती।

३. कीन्हेसि पुरुष एक निरमरा। नाउं मुहम्मद पूनिउ करा ॥

प्रथम जोति बिधि तोहि केरसाजी। ओ तेहि प्रीति सिष्टि उपराजी ॥

जायसी ग्रंथावली—छंद ११

४. प्रीति मोहम्मद रचेउ अकासा। कीन्हेउ लोक ओक चहुं पासा ॥

ज्ञानदीपक, छंद ११।२

५. प्रथमहि आदि पेम प्रविस्टि।

अह पाछे जो सकल सिरिस्टि ॥

उतपति सिष्टि पेम .ते आई।

सिष्टि रूप यह पेम संवाई ॥

जगत जन्मि जीवन फल ताही।

पेम पीर जिम उपजा जाही ॥

मधुमालती, पृष्ठ २

“विधि ने आदि मे प्रेम को उत्पन्न किया। प्रेम के लिए जगत को सवारा। अपने इस रूप को देखकर उसे सुख मिला।”^१

प्रेम और सौंदर्य

प्रेम और रूप का अन्योन्याश्रय सम्बन्ध है। ससार मे जहाँ कही भी रूप है, वहाँ प्रेम का आकर्षण है। उसमान कहते है, “रूप ने जहाँ वाणिज्य पसारा, प्रेम ने वही आकर व्यवहार किया। जिस विधाता ने रूप को उत्पन्न किया, उसी ने प्रेम का चकोर भी गढ़ दिया। मृगावती के मुख पर रूप का बसेरा था। अतः राजकुवर प्रेम का अहेरी बना। सिंहल की पद्मिनी रूपवती थी, अतः चित्तौड़ के राजा ने उससे प्रेम किया। मधुमालती मे रूप प्रकट हुआ, अतः मनोहर प्रेमी बनकर वहा आया।”^२

रूप मे परमात्मा की ज्योति प्रकट होती है। यह परमज्योतिर्मय परमात्मा से परिचित होने तथा उसके प्रेम की ओर अग्रसर होने का माध्यम बनता है। ‘मधुमालती’ मे मनोहर मधुमालती को समझा रहा है, “जितने प्रकट रूप है, उनमे उसी का रूप है। इस रूप का भाव अनुपम है। इसी से नयनो मे ज्योति है। उसी रूप से सागरो मे मोती है। इसी रूप से फूलो मे सुगंध है इसी रूप से भोग विलास है। यही रूप चन्द्र और सूर्य है। इसी रूप से अपूर्ण जगत पूर्ण है।”^३

रूप के इन भावो से अन्त प्रेरणा प्राप्त करके मधुमालती का हृदय सहज ही अनुरक्त हो जाता है। पद्मावत मे हीरामन सुग्गा आता है और पद्मावती का रूप वर्णन करता है। रत्नसेन सुनते ही प्रेम मे अनुरक्त हो जाता है। कवि ने पद्मावती के रूप का वर्णन करते हुए कहा है, “उदित सूर्य को देखकर जिस प्रकार बाद धूप मे छिप जाता है उसी प्रकार पद्मावती के रूप से सभी रूपवती स्त्रियाँ

१. आदि पेम विधि ने उपराजा। पेमहि लागि जगत सब राजा।।

आपन रूप देखि सुख पावा। अपने हीये पेम उपजावा।

चित्रावली, पृष्ठ १३

२. मृगावती मुद्य रूप बसेरा। राज कुंवर मयो प्रेम अहेरा।।

सिंहल पदुमावति मो रूपा। प्रेम कियो है चितउर भूपा।।

मधुमालती होइ रूप देखावा। प्रेम मनोहर होइ तहं आवा।।

चित्रावली, पृष्ठ १३

३. इहै रूप प्रगट सब रूपा। इहै रूप जो भाव अनूपा।।

इहै रूप सब नैनन्ह जोती। इहै रूप सब सायर मोती।।

इहै रूप ससिहर और सूर। इहै रूप जग पूरि अपूर।।

मधुमालती—पृष्ठ ३८

छिप जाती है।^१ ऐसे रूप को देखकर रतनसेन का मन भूल गया। जायसी कहते हैं “सहस्रो किरनो को विकीर्ण करने वाला उसका रूप रतनसेन ने देखा। उसे ऐसा लगा जहाँ जहाँ उसकी दृष्टि पड़ी है कमल खिल उठा है।^२”

प्रेम मार्ग की कठिनाइयाँ

प्रेम का मार्ग अत्यन्त दुर्गम है। इस मार्ग पर वही चल सकते हैं जो अपना प्राण हथेली पर रखे। जायसी ने कहा है “यद्यपि प्रेम का मार्ग अत्यन्त दुरूह है पर जिसके हृदय में प्रेम जागृत होता है उसका दोनों जग सुधर जाता है। दुख के भीतर जो प्रेम का मधु है उसको वही चखता है जो मृत्यु की पीड़ा सह सके।^३” उसमान ने भी चित्रावली में एक स्थान पर कहा है “यह पथ दुर्गम है, यह हँसी और खेल नहीं है। यह पहाड़ अगम है, इसमें विषम गढ़ और घाटिया है, इस पर पक्षी भी नहीं जा सकता, चीटी भी नहीं चढ़ सकती।^४ मन्नन ने कहा है “जीव में प्रेम का उदय होते ही मन में केवल प्रीतिम रह जाता है। प्रेम का दुख सभी दुखों से भारी है। उसमें तिल-तिलकर मरना पड़ता है बल्कि इसमें प्राण शरीर छोड़कर चला जाता है। प्रेम की पीर को किस प्रकार सहा जाए।^५”

हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों में सभी नायकों को कठिनाइयों का सामना करना पड़ता है। ‘मृगावती’ में राजकुवर, ‘पद्मावत’ में रतनसेन, ‘मधुमालती’ में मनोहर तथा ‘चित्रावली’ में सुजान—सब को असाधारण कठिनाइयाँ सहनी पड़ती हैं।

१. उ अत सूर जस देखिअ चांद छपे तेहि धूप।

ऐसे सबै जाहि छपि पदुमावती के रूप॥

पद्मावत, छंद ९५

२. सहस्रहुं करा रूप मन भूला। जइं जहं दिस्टि कंवल जनु फूला।

पद्मावत, छंद ९६

३. भलेहि पेम है कठिन दुहेला, दुई जग तरा पेम जेइ खेला।

दुख भीतर जो पेम मधु राखा, गंजन मरन सहै जो चाखा॥

पद्मावत, पृष्ठ ९४

४. कहेसि कुंवर यह पंथ दुहेला। अस जनि जानु हंसी और खेला॥

अगम पहार विषम गढ़ घाटी। पंखि न जाइ चढ़ नहीं चांटी॥

चित्रावली, पृष्ठ ७९

५. प्रेम प्रीति जो जिउ उदगरई। प्रीतिम राखि और सब जरई॥

पेम दुख सब दुख सौं भारी। तिल तिल मरन सहज देवहारी॥

प्रेम जानत वर छांड सरीरा। विधि कत सिरे पेम की पीरा॥

मधुमालती, पृष्ठ ४६,

प्रेम और विरह

प्रेम के साथ विरह का अनिवार्य सम्बन्ध है। प्रेमी के हृदय में सदैव उत्कट लालसा बनी रहती है कि वह प्रिय का सयोग प्राप्त करे। पर प्रिय से सयोग उस समय तक नहीं होता, जब तक साधक विरह की आच में तपकर निखार न पा जाय। परमात्मा से मिलने के लिए आवश्यक है कि साधक ससार की समस्त वासनाओं से मुक्ति पा जाय और उसको सर्वत्र परमात्मा ही परमात्मा दिखाई पड़े। विरह में तपकर जब तक हृदय की कलुषताएँ नष्ट नहीं हो जाती हैं, तब तक साधक सिद्ध नहीं होता। इसीलिए सूफी साहित्य में विरह का चित्रण विस्तृत रूप से किया गया है। केवल भारत में ही नहीं, विदेशी फारसी के प्रेमाख्यानों में भी विरह के चित्रण को कवि विस्तार देते हैं। निजामी के 'लैला मजनू' में तो मजनू को आजीवन विरह में तड़पते रहना पड़ता है, लैला से उसका मिलन मृत्यु के पश्चात् ही हो पाता है। 'खुसरो-शीरी' में भी फरहाद विरह में तड़प-तड़प कर मर जाता है। जामी के 'यूसुफ जुलेखा' में भी जुलेखा सारी ज़िदगी विरह के सद्मे सहती रह जाती है। यूसुफ से उसकी भेंट तब होती है, जब उसकी समस्त वासनाएँ निर्मूल हो जाती हैं।

हिन्दी के सूफी कवियों में जायसी ने विरह की महत्ता बताते हुए कहा है कि प्रेम में विरह और रस दोनों हैं, जैसे मोम के छत्ते में शहद और बरें दोनों रहते हैं।^१ 'पद्मावत' में जायसी ने रतनसेन के विरह का मार्मिक चित्रण किया है। पार्वती अप्सरा का रूप ग्रहण कर रतनसेन की परीक्षा लेने जाती है और प्रयत्न करती है कि वह डिग जाय। पर रतनसेन जरा भी विचलित नहीं होता तब वह महादेव से कहती है "निश्चित ही वह विरह की अग्नि में तप्त हो रहा है। निश्चय ही यह उसी (पद्मावती) के लिए सतप्त है। निश्चय ही उसमें प्रेम की पीर जाग उठी है। कसौटी पर कसने पर यह कचन उतरा है। उसका बदन पीला हो गया है। आँखों से अश्रुपात हो रहा है। यह उसी के लिए अपने जीवन को जला रहा है। वह उसी पर अनुरक्त है। किसी और को नहीं चाहता।"^२

१. प्रेमहिं मांह विरह औ रसा। मन के घर मधु अंजित बसा।

पद्मावत—छंद १६६

२. गौरे हसि महेस सो कहा, निश्चै यह विरहानल दहा॥
निश्चै यह ओहि कारन तपा, परिमल पेम न आछे छपा॥
निश्चै पेम पीर यह जागा, कसत कसौटी कंचन लागा॥
बदन पियर जल डभकहि नैना, परगट दुऔ पेम की बैना॥
यह ओहि लागि जरम एहि सोसा, चहै न औरहि ओहीं रीसा॥
महादेव देवन्ह के पिता, तुम्हरी सरन रामरन जीता॥
पहू कहूँ तस मया करेहूँ, पुरवहु आस की हत्या लेहू॥

पद्मावत, छंद २११

मलिक मुहम्मद जायसी ने रतनसेन के विरह का चित्रण करते हुए यहाँ तक कहा है कि धरती और स्वर्ग भी उसके विरह के ताप से जल उठे हैं। उसका विरह इतना प्रगाढ़ है कि वह समस्त ससार में व्याप्त हो गया है। ससार में खड़ग की धार बड़ी तेज समझी जाती है। किन्तु विरह का कष्ट उससे भी तीव्र है।^१

और 'पद्मावत' में केवल रतनसेन ही नहीं पद्मावती और नागमती भी विरह में तड़पती चित्रित की गयी है।

मञ्जन का कथन है, "सृष्टि के मूल में विरह आया। पर बिना पूर्व पुण्य के विरह उत्पन्न नहीं होता।"^२ जिसके हृदय में विरह होता है वह अमर हो जाता है, उसकी मृत्यु नहीं होती।^३ मञ्जन ने यह भी कहा है "इस ससार में आकर जिसने विरह का अनुभव नहीं किया, वह सूने घर के अतिथि की भाँति है, जो जिस तरह आता है, उसी तरह चला जाता है।"^४ मञ्जन के अनुसार विरह ईश्वर प्रदत्त होता है। त्रिभुवन का जो ढूलहा है, उसने कुंवर को विरह दिया है।^५ कोई व्यक्ति विरह दुख को दुख न समझे। दोनों जग में और कोई सुख नहीं है। उसका जीवन धन्य है जिसके हृदय में विरह का दुख है।^६

प्रेमा के विरह को चित्रित करते हुए मञ्जन ने कहा है "उसने जो रक्त का अश्रु गिराया, सुए ने उससे अपना रक्तिम मुख प्रक्षालित किया। उसके विरह में कोमल और करील जलकर काले हो गये। दुख से दुखित होकर तब ओ ने पत्ते गिरा दिये, कमल और गुलाल रतनारे हो गये। फूल का तन काप उठा। उसका कण्ठ देखकर अनार के हृदय फट गये। बिना तुर्ष हुए भी वे डालो पर पीले

१. जग मंह कठिन खरग के धारा, तेहि ते अधिक विरह के मारा।

पद्मावत छंद १५३

२. सिस्टि मूल विरह जग आया, पै बिना पूर्व पुण्य के पावा।

मधुमालती, पृष्ठ ११

३. विरह जीउ जाके घट होई, सदा अमर पुनि मरे न कोई।

मधुमालती, पृष्ठ ११.

४. मञ्जन ओ जग जन्मि के, विरह न कीन्हा चाउ।

सूने वर का पाहुना ज्यो आवैं त्यो जाउ॥

मधुमालती, पृष्ठ ११

५. भाव अनेक विरह सौं, उपजी कुंवर सरीर।

त्रिभुवन कर जो ढूलहा ते बिबि दई यह पीर॥

मधुमालती, पृष्ठ ७२

६. जनि केउ विरह दुख जे मानैं, कुहु जुग और न सुख।

धनि जीवन जग ताकर, ताहि विरह दुख दुख॥

मधुमालती, पृष्ठ ११

कम नहीं होता। यह दर्द सबको नहीं होता बल्कि उसको होता है जिसे भगवान चाहता है।^१

एकनिष्ठता

प्रेम का दूसरा लक्षण एकनिष्ठता है। प्रेमी अपने प्रिय के अतिरिक्त अन्य किसी को स्मरण नहीं करता। उसका नाम भी उसके प्रेम के लिए प्रेरक होता है। कुतुबन कृत 'मृगावती' का नायक राजकुवर मृगावती के लिए योगी बनकर निकल जाता है। 'पद्मावत' में रतनसेन भी पद्मावती के लिए योगी बनकर निकलता है। 'मधुमालती' में मनोहर भी कथा और किंगरी ग्रहण कर मधुमालती की खोज के लिए निकल पड़ता है। उसमान कृत चित्रावली में भी सुजान जोगी बनकर घर से निकलता है।

'मधुमालती' में मनोहर मधुमालती के प्रेम में प्रमत्त होकर उसकी खोज के लिए चल पड़ा है। एक वन में प्रेमा नामक एक युवती से उसकी भेंट होती है। राक्षस उसे वन में उठा ले जाता है। राजकुवर से वह कहती है कि मधुमालती उसके बचपन की सखी है। वह इस पर प्रसन्न होता है और मधुमालती का नाम सुनकर ही उस सदृशवाहक की रक्षा का सकल्प करता है। वह कहता है "तुमने मधुमालती का नाम लिया है अतः मैं तुम्हें छोड़कर कैसे वन में जाऊँ। मधुमालती का प्रेम सभालकर (स्मरण) मैं क्या करता हूँ, ऐ वरनारी तुम देखना।"^२ सचमुच उसके प्रेम का वरदान पाकर वह राक्षस को मार डालता है और प्रेमा का उद्धार करता है।

प्रेम का यह उदात्त रूप जिसमें प्रेमी के हृदय में केवल अपना प्रिय ही शेष रहता है, जायसी ने भी अंकित किया है। पद्मावती रतनसेन के रोम-रोम में रमी हुई है। एक क्षण भी वह उसको पृथक् नहीं कर पाता। सूली देने वाले रतनसेन से कहते हैं "तुम जिसका स्मरण करना चाहते हो एक बार कर लो। अब हम तुम्हें केतकी का भौरा बनाकर छोड़ेंगे।" रतनसेन जरा भी चिन्ता नहीं करता। वह कहता है, "मैं हर सास में पद्मावती का स्मरण करता हूँ। उसके नाम पर प्राण न्योछावर है। मेरे रोम-रोम में पद्मावती है। हाड-हाड में उसकी

१. मुझे उससे शादी अहै गम नई, के दुख इश्क का सुकते कुच कम नई।
यों ऐसा दरद नई जो होवे हर किसे। बड़े वख्र उसके खुदा दे जिसे।
कुतुबमुश्तरी, पृष्ठ ८२

२. तैं जौ लिये मधुमालती नाऊँ। तोहिं परिहरि कैसे वन जाऊँ॥
मधुमालती कर पेम संभारी। का कछु कहै देखु नर नारी॥

मधुमालती, पृष्ठ ७८

ध्वनि सुनाई पड रही है। चाहे मैं जीवित रहूँ या मर जाऊँ, पद्मावती सदैव मेरे साथ है।”^१

मञ्जन का मनोहर भी एक स्थान पर कहता है “जब से मैं मधुमालती पर अनुरक्त हुआ, इस कलि में मैंने न किसी को देखा और न सुना। जिस किसी से मेरा परिचय है, वह उसी देश का है। जब से वह स्वप्न दिखा गयी, तब से अन्यत्र इच्छा नहीं टिकी। अब तो नीद भी नयनों से थक गयी है। घड़ी भर भी जीव घट में नहीं रहता। सोने पर प्रेम का स्वप्न जिसे आता है, उसी को सुख की नीद आती है।”^२

‘मृगावती’ में राजकुँवर के मित्र मंदिर से हटाकर उसे वापस ले जाना चाहते हैं। पर वह अस्वीकार कर देता है। वह रक्त के अश्रु गिराता है और कहता है कि मेरा जीवन एक मात्र मृगावती पर निर्भर है। उससे बिमुख हो जाने के बजाय मैं मृत्यु पा जाना अधिक उपयुक्त समझूँगा^३।

हृदय की पवित्रता

प्रेम के मार्ग में चलने वाले को सबसे पहले अपने हृदय को पवित्र करना पड़ता है। ‘पद्मावत’ में महादेव जी रतनसेन से कहते हैं “तुम बहुत रो चुके, अब अधिक न रोओ, बिना दुख सहें प्रिय की प्राप्ति नहीं होती। तुम अब सिद्ध

१. कहेन्हि संवरु जेहि चाहसि संवरा । हम तोहि करहि केत करभंवरा ।
कहेसि ओहि संवरौ हर फेरा । मुएँ जिअत आहौ जेहि केरा ॥
और सवरौ पदुमावति रामा । यह जिउ निछावरि जेहि नामा ॥
रक्त के बूँद कया जत अहहीं । पदुमावतिपदुमावति कहहीं ॥
रहहुँ त बूँद बूँद महं ठाऊँ । परहुँ तौ सोई ले ले नाऊँ ॥
रोव रोव तन तासौ ओघा । सोतहि सोत बोधि जिउ सोघा ।
हाड़ हाड़ महँ सबद सो होई । नस नस मांह उठै धुनि सोई ।

पद्मावत, छंद २६२

२. कहा कुवर सुन प्रेम की बाता । जब सौँ जिउ मधुमालती राता ॥
सुना न देखा यहि कलि कोई । जेहि परिचै वोहि देस की होई ।
सपने जबसो गई देखाई । तब सौँ कतहुँ चाह न पाई ।
अब तो नीद नैन सो हरी । जिउ घट रहत न एकौ घरी ॥
प्रेम सपन सोई पै पावे । जाके नैन नीद सुख आवे ।

मधुमालती, पृष्ठ ७४

३. कुतुबन्स मृगावत—ए यूनिवर्सल मैनुसक्रिप्ट, जर्नल आफ दी बिहार
रिसर्च सोसाइटी, १९५५, पृष्ठ १३

हो गये हो। तुम्हारी काया की सारी मूल धूल चुकी है। अब तुम अपने प्रेम-पथ पर लगे।”^१

रतनसेन ने अपने अनुयाइयों के साथ सिंहलगढ घेर लिया है। फिर वह सुग्गे से एक पत्र भेजता है जिसमें सम्पूर्ण कष्ट-कथा अंकित है। पद्मावती पत्र पढ़ती है और सुग्गे से उत्तर देती है “वह मेरे ऊपर अनुरक्त है। मैं चाहू तो उससे आज मिल सकती हूँ। परन्तु अभी वह मेरा मर्म नहीं जानता। प्रेम का मर्म वही जानता है जो मरकर गाँठ जोड़ता है। मैं समझती हूँ वह अभी कच्चा है। मुझे ज्ञात नहीं है कि प्रीति के रंग में अभी वह ठीक ढंग से रंगा है अथवा नहीं। मैं नहीं जानती कि वह मलयगिरि के सुवास से सुवासित है अथवा नहीं। न जाने सूर्य बनकर वह आकाश में चढ़ा अथवा नहीं।”^२

‘चित्रावली’ में उसमान कहते हैं “चित्र देखकर चित्रकार को समझा जा सकता है। पर चित्र में जो चित्तेरा है, उसे निर्मल दृष्टि रखकर ही खोजा जा सकता है”^३। चित्रावली एक चित्र है जिसे विधाता ने रचा है।”^४

अहंकार का लोप

इसी प्रकार प्रेम-साधक को अहंकार पर विजय प्राप्त करना पड़ता है। रतनसेन को पद्मावती प्राप्त हो चुकी है। अतः उसमें अहंकार आ गया है। उसे अपने वैभव और श्री पर अभिमान हो गया है। वह कहता है कि जिस समय मैं समुद्र के पार पहुँचूँगा, ससार में मेरे सदृश कोई नहीं रहेगा। यह अहंकार उसे ले डूबता है।^५ उसकी नौका दुर्घटनाग्रस्त हो जाती है।

क्रोध और ईर्ष्या की समाप्ति

साधक में क्रोध और ईर्ष्या की भावना भी शेष नहीं रहनी चाहिए। वह सभी जातियों और धर्मों को समान दृष्टि से देखने लगता है। ससार की सकीर्णताओं

१. जो दुख सहै होइ सुख ओका। दुख बिनु सुख न जइ सिव लोकां।
अब तूँ सिद्ध भया सिधि पाई। दरपन कया छूटि गा काई॥
कहौ बात अब होइ परदेसी। लागु पंथ भूले परदेसी॥
पद्मावत, छंद २१४
२. कहेसि सुआ मो सो सुन वाता। चाहों तो आजु मिलौ जसराता।
पै सो मरमु न जानै मोरा। जानै प्रीति जो मरि कै जोरा॥
हौ जानति हौ अबहुँ काचा। न जानहुँ प्रीति रंग थिर रांचा।
न जनहुँ भयऊ मलयगिरि वासा। न जनहुँ रवि होइ चढा अकासा।
पद्मावत, छंद २३१
३. चित्रहि मंह जो आहि चित्तेरा। निर्मल दिष्टि पाउ सो हेरा॥
चित्रावली छंद १६७
४. अति सरप चित्रावली बारी। जनु विधि नै कर चित्र सवारी।
चित्रावली—छंद १६८
५. पद्मावत, छंद ३८९

से वह एकदम मुक्ति पा जाता है। वह समदर्शी हो जाता है। जायसी ने सूफी साधक की इन विशेषताओं को एक स्थान पर बड़े स्पष्ट ढंग से अंकित किया है। जोगी रतनसेन को बदी बना लिया गया है। पद्मावती का पिता उसे सूली पर चढ़ा देना चाहता है। किन्तु वह अविचल खड़ा है। प्रेम उसके हृदय में इतना प्रगाढ़ हो चुका है कि अब उसे मृत्यु का भी भय नहीं है। प्राणों की उसे चिन्ता नहीं है। उसके मुखमण्डल पर मुस्कान की छटा कम नहीं होती। सब लोग पूछते हैं “हे जोगी तुम अपनी जाति, जन्म तथा ठिकाना आदि बताओ। जहाँ तुम्हें रोना चाहिए वहाँ तुम्हें हसी क्यों आ रही है।” रतन सेन उत्तर देता है —

का पूछहु अब जाति हमारी। हम जोगी औ तपा भिखारी।
जोगहि जाति कौन हो राजा। गारि न कोह मार नहि लाजा।
निलज भिखारि लाज जेहि खोई। तेहि के खोज परहु जनि कोई।
जाकर जीव मरे परवसा। सूरि देखि सो कस न हसा।
आज नेह सो होइ निवेरा। आज पुहुम तजि गगन बसेरा।
आज क्या पिजर बध टूटा। आजु परान परेवा छूटा।

पद्मावत—छंद २६१

साधक का यह समदर्शी रूप मझन और उसमान ने भी अंकित किया है। उसमान ने नेहनगर की विशेषता बताते हुए कहा है कि यहाँ केवल एक दृष्टि रहती है, उसके लिए भला और मद एक समान होता है। मारपीट, गाली और क्रोध से वह मुक्त हो जाता है। यदि उसे कोई कुछ कह भी देता है तो वह मौन रहता है।^१

अतः उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि सूफी प्रेम-साधना सासारिक आकर्षण से निर्लिप्त होकर, वासना का परिष्कार कर, सतत अपने प्रिय का स्मरण तथा उससे सयोग प्राप्त करने पर जोर देती है। ‘मृगावती’, ‘पद्मावती’, ‘मधुमालती’, ‘चित्रावली’ आदि काव्यों की नायिकाओं में ईश्वरीय ज्योति प्रस्फुटित हुई है। नायक इसी भास्वर ज्योति का आलम्बन ग्रहण कर परम ज्योतिर्मय ईश्वर को प्राप्त करने का प्रयत्न करते हैं।

प्रेम की आध्यात्मिकता

सूफी प्रेम-साधना एक प्रकार से आध्यात्मिक यात्रा है। इस यात्रा में साधक को कई मजिलों को पार करना पड़ता है और उसकी आत्मा जब ब्रह्म का पूर्ण ज्ञान (मारिफत) प्राप्त कर लेती है तब उसके साथ एकाकार होने में किसी प्रकार का विघ्न नहीं रह जाता। उसमान ने अपनी चित्रावली में कहा है “इस मार्ग में चार देश पड़ते हैं। जैसे जैसे देश है, उनमें वैसे वैसे भेष भी बनाने पड़ते

१. आइ तहाँहि जहं कोई लै जाई। ऊंच खाल सम एक देखाई।

भल और मंद दोउ एक लेखा। दुइ न जान सब एक कै देखा।

मारि गारि जिय राखन कोहू। रहस न होउ कि ए कछु छोहू।

चित्रावली—छंद २११,

है। इन चार देशों में चार नगर भी हैं। इन चार नगरों में चार कोट हैं जो इनकी ओट में छिपे हुए हैं, जिसने आचार विचार को नहीं जाना वे बटमारों द्वारा राह में ही लुट जाते हैं।^१

प्रेम की आध्यात्मिक मंजिलें

उसमान ने इन नगरों का वर्णन विस्तार से किया है। प्रथम नगर को उन्होंने भोगपुर कहा है जहाँ शरीर को भोग-विलास प्राप्त होता है। यहाँ हाट में अनेक पदार्थ हैं और वे अनेक प्रकार से सजाये गये हैं। नश्वर प्राणी की जीभ इन्हे देखकर ललच जाती है। यह नगर इन्द्रपुरी के सदृश है। जो यहाँ आता है, लुब्ध हो जाता है। यहाँ घर-घर पर मोहन है जो पथिक को वश में कर लेते हैं और माया रूप दिखाकर आगे चलने नहीं देते।^२

उसमान ने कहा है कि पथिक वह है जिसे आगे बढ़ना है। जो अंधे होते हैं वे अपनी आँखें मूँदे रहते हैं और जो बहरे होते हैं, अपना कान बन्द रखते हैं। जो पथिक होते हैं वे पीछे नहीं हटते और आगे पैर रखते हैं। जिस प्रकार मछली फंदा काटकर आगे जाती है उसी प्रकार पथिक सासारिक बंधनों को काटकर आगे बढ़ते हैं और बंधन कपाट खोलते हैं। पट के खुल जाने पर चित्त में आनन्द का संचार होता है और आँखों का अधिकार दूर हो जाता है जैसे काली रात कट जाय और प्रभात हो जाय।^३

१. एहि मगु मांह चारि पुनि देखा। जस जस देस करै तस भेसा ॥
करिहुं देस नगर है चारो। पंथ जाइ तेहि नगर मंझारो ॥
चारिहु नगर चारि पुनि कोटा। रहाहि छिपे एक एक के ओटा ॥
जो कोइ जान न चार विचारा। बीचाहि मारि लेहि बटमारा ॥

चित्रावली—छंद २०४

२. प्रथम भोगपुर नग सोहाया। भोग विलास पाउ जहं काया।
दुइ दुआर कर कोट संवारा। आवागमन यही दुइ वारा ॥
पुनि दुनहुं दिसि अपुन हाटा। अनबन भांति पटन सब पाटा ॥
जो कछु चाहिय सबै बिकाई। मिरतक देखि जीभ ललचाई ॥

.....

इन्द्रपुरी जहं चहुं दिसि छाई, जो आवा सो रहा लुभाई ॥
घर घर मोहन जानहीं, पंथीह बस कै लेहि।
माया रूप देखाइ कै, आगे चलै न देहि। चित्रावली—छंद २०५

३. पंथी जेहि आगे है जाना। सो व्यवहार कहौं कर काना ॥
अंध होइ तस मूढ़े नैन। बहिर होइ तस सुनै न बैन ॥

.....

दुष्ट के हनत न पाछे टरई। पगु जो जड़ाइ आगमनु धरई ॥

आध्यात्मिक यात्रा की चार मंजिलें

पथिक भोगपुर से गोरखपुर पहुँचता है। इस स्थान पर उसी का निर्वाह होता है जो गोरखपुर का भेष धारण करता है। यहाँ मढी तथा गुफाये हैं जहाँ योगी-यती और सन्यासी रहते हैं। यहाँ सदैव जप होता है, यहाँ ईश्वर के अतिरिक्त अन्य किसी की चर्चा नहीं होती।^१

उसमान का कथन है कि इस देश में जो पथ है उसमें वही चल सकता है जो कथा धारण कर ले, तेल न लगाये, जटा बढाये और वस्त्र को रंगा ले। मेखला धारण कर ले तथा सिंगी, रुद्राक्ष, चक्र, आदि ग्रहण कर ले। पर इस भेष में बहुत से ठग भी रहते हैं। जो इस भेष पर भूल गया, उसके हृदय की आँख नहीं खुलती। ऐसा व्यक्ति न आगे बढ़ पाता है और न जहाँ है वही रहता है, बल्कि उसका पतन प्रारम्भ होता है।^२

जो व्यक्ति आध्यात्मिक यात्रा में और आगे बढ़ना चाहता है वह हृदय की आँख से मार्ग को देखता है और प्रेम का सम्बल ग्रहण करता है। ऐसा व्यक्ति प्रकट भेष को उतार देता है और तब नेहनगर की ओर बढ़ता है। नेह नगर में तब प्रवेश किया जा सकता है जब राजा भी रक होकर जाय। इसमें यात्री देश की शोभा देखकर भूल जाता है और जहाँ कहीं वह देखता है उसकी दृष्टि लुब्ध हो जाती है। पर वहाँ व्यक्ति तभी पहुँच सकता है जब कोई पथ प्रदर्शक हो,

विलब न लावै मनजग मँदा। निसरे तोरि मीन जिमि फंदा॥
पथी जो ओहि बार लहुजाई। आपु केवार उघारि कै जाई॥
चित रहसत पर उछरत, मिटै नैन अंधियार।
जैसें बीते स्याम निसि, होइ विमल भिनुसार॥

चित्रावली, छंद—२०७

१. आगे गोरखपुर भल देस, निबहै सोइ जो गोरख भेसु।
जहं तहं मढी गुफा बहु अहहीं, जोगी जती सनासी रहहीं।
चारिहु ओर जाप नित होई, चरचा आन करे नहि कोई।

चित्रावली—छंद २०८

२. ताहि देस बिच आहि सो पंथा, चलै सोई जो पहिरै कथा॥
तेल नाहि सिर जटा बरावै, रजक नासि जे बसन रंगावे॥
मेखलि सिंगी चक्र अघारी, जो गौटा रुद्राक्ष घंघारी॥
भल मंद बसें तहां इक भेसा, होइ विचार न रांक नरेसा॥
एहि भेष सिद्ध बहु अहहीं, एही भेष बहुत ठग रहहीं॥
जो भूले एहि भेष जग, खुले न तेहि हिय आछ।
आगे चलै न तहं रहै, बरु फिर आवै पाछ॥

चित्रावली, छंद २०९

ले जाने वाला हो। यहाँ खाई तथा ऊँचा स्थान सभी समान रूप से दिखाई पड़ते हैं, यहाँ कोई भोजन दे दे तभी वह भोजन करता है तथा विष और अमृत दोनों में एक सा स्वाद लेता है।

नेहनगर का यात्री भले और बुरे को एक सा देखता है। उसमें द्वैत की भावना नहीं होती। मारना, गाली देना, तथा क्रोध उसके हृदय में नहीं रह पाते। यदि कोई कुछ कह भी दे तो वह मौन रहता है। जिसका स्वभाव इस प्रकार बन जाता है वही नेहनगर में रहता है। पर इस नगर का ज्ञान भी तभी हो सकता है जब गुरु बताये और फिर ग्रन्थों का अवलोकन करे।^१

नेहनगर की सीमा का अतिक्रमण कर आध्यात्मिक यात्री रूपनगर में पहुँचता है। पर रूपनगर में वही प्रवेश कर पाता है जिसके सग कोई भार नहीं होता और जो कथा, चक्र तथा अधारी को त्याग कर आगे बढ़ता है। इस नगर का यात्री लोभ से रहित होकर पथ पर आगे बढ़ता है। रूपनगर में पथ नहीं प्राप्त होता यहाँ जो पथ खोजता है वह स्वयं खो जाता है। वही पथिक है जो वहाँ पहुँचकर आत्मविस्मृत हो जाय और ऐसा ही सच्चे पथ को जानने वाला होता है।^२

रूपनगर की शोभा का वर्णन करते हुए उसमान ने कहा है, “रूपनगर अत्यन्त सुहावना है जिसके भाग्य में बदा होता है वही इसको देख पाता है। यह अति डरावना है और ऊँचा है। करोड़ों में से एक इस नगर में पहुँच पाता है... ”

१. आगे नेहनगर भल देख, राँक होइ जहं जाइ नरेसू ॥
भूल देखि देसि की शोभा, जहं वहि देखत ही चित लोभा ॥
जाइ तहहि जहं कोइ ले जाई, ऊँच खालसभ एक देखाई ॥
खाइ सोई जो कोई खिआवै, विष अमिरित एक स्वाद जनावै ॥
भल और मंद दोउ एक लेखा, दुइ न जान सब एक कै देखा ॥
मारि गारि जिय राख न कोहू, रहस न होउ किए कछु छोहू ॥
उतर न देइ जो कोउ कछु कहा, ऐसे रहै तहां सो रहा ॥

पंथ नाहिं पुनि पंथ सो, ताहि देस निज पंथ।

बिनु गुरु कोउ न जानई, और पुनि पढ़े गरंथ ॥

चित्रावली, छंद २११

२. आगे पंथ चलै पै सोई। जाके संग कछु भार न होई ॥
डारे कंथा चक्र घंधारी। करै मया जिय काया सारी ॥
ऐसन जिअ जेहि लोभ न होई। रूप नगर मगु देखे सोई ॥
हेरत तहां पंथ नाहिं पावा। हेरन चहै जो आपु हेरावा ॥
पथिक तहां जो जाइ भुलाना। बिमल पंथ तेहीं पहिचाना ॥

चित्रावली—छंद २१२

इस पथ में चलने वाले का मुख भोजन बिना सूख जाता है। पानी के बिना हृदय कमल कुम्हला जाता है। क्षीण वसन भी उसके अंग में अच्छा नहीं लगता। वह कथा को कैसे उठा सकता है।^१”

नासूत, मलकूत, ज्वरूत, लाहूत

इस प्रकार उसमान ने यह स्पष्ट कर दिया है कि आध्यात्मिक यात्रा में साधक को किन-किन मजिलों को पार करना पड़ता है। उसमान का यह उपर्युक्त मत सूफी सिद्धान्तों के अनुकूल ही प्रतीत होता है। उसमान का भोग नगर “नासूत” की स्थिति हो सकती है। प्रत्येक मनुष्य की स्वाभाविक स्थिति का नाम सूफी लोग “नासूत” रखते हैं।^२ आध्यात्मिक यात्रा की यह सबसे निम्न श्रेणी है। सूफियों ने दूसरी मजिल को “मलकूत” बताया है। इसमें फरिश्ते रहते हैं। यह “देवलोक” होता है।^३ उसमान ने भी “गोरखपुर” के अन्तर्गत योगी-यती तथा सन्यासियों का वास बताया है। इस मजिल के लिए “तरीकत” के पथ पर चलना आवश्यक होता है।^४ तरीकत के मार्ग में तोबा, फक्र, जुहद, (सयम) सब्र, रिजा, (प्रसन्नता पूर्वक सतोष), तव्वकुल (ईश्वर की इच्छा के अधीन होना), कनाआत (सतोष) आदि विभिन्न मकाम बताये गये हैं।^५

उसमान ने भी कहा है कि गोरखपुर में जाने के लिए गुदड़ी धारण करना पड़ता है। पर इस भेष में ठग भी बहुत हैं। सच्चा साधक वह है जिसका शरीर ी कथा है। ध्यान ही अधारी है, शब्द ही सिंगी है और जगत् ही जिसके लिए दड है, लोचन ही चक्र है, सास ही सुमिरिनी है।^६ तरीकत में जो मजिले बताई

१. रूपनगर अति आह सोहावा। जेहि सिर भाग सो देखे पावा।

अतिहि डेरावन अतिहि सो अंचा। कोटि मांह कोउ एक पहुचा ॥

.....

भोजन बिनु मुख जाइ सुखाई। पानी बाजु कंबल कुम्हलाई ॥

छीन बसन जेहि अंग न सोहाई। कथा कैसे सकै उठाई ॥

चित्रावली—छंद २१३

२. हकायके हिन्दी—भूमिका, पृष्ठ, १३

३. हकायके हिन्दी—भूमिका, पृष्ठ १३,

४. वही—पृष्ठ १३,

५. हकायके हिन्दी, भूमिका १२, १३ सूफीमत—साधना और साहित्य पृष्ठ ३३० आवरिफुल मारिफ, पृष्ठ ९०, ९१, ९७, ९९
सूफिज इट्स सेंड्स एंड इन्स, पृष्ठ ७५

६. जो कोई आगे चाहे चला, परगट देह भेष सो रला।

.....

वटही माहि भेष सो लेखै। हिय के लोचन मारग देखै।

काया कथा, ध्यान अधारी। सींगी सबद जगत धंधारी।

लोचन चक्र सुमिरिनी सांसा। माया जारि भस्म कै नासा ॥

चित्रावली छंद २१०

गयी है उनको उसमान ने ठीक-ठीक तो नहीं रखा है पर उनके वर्णनो से यह बात प्रकट हो जाती है कि गरीबी सयम, सतोष और प्रसन्नता आदि जो कि तरीकत की मुख्य मजिले है, गोरखपुर मे जाने के लिए अनिवार्य है।

उसमान के नेहनगर को “आलमे जबरूत” समझा जा सकता है। जिसमे साधक आध्यात्मिक शक्ति प्राप्त करता है, जिससे परमात्मा के मिलन के मार्ग की बाधाएँ प्रायः नष्ट हो जाती है।^१ उसमान के नेहनगर मे भी रक होकर जाना पडता है और यहाँ विभेद की स्थिति समाप्त हो जाती है। साधक के लिए विष और अमृत अब समान हो जाता है। उसके हृदय मे क्रोध नहीं रह जाता। जिस देश का कोई पथ नहीं है उसके लिए यहाँ साधक को मार्ग मिल जाता है। एकनिष्ठता और आध्यात्मिक उपलब्धि के बाद साधक मे बेखुदी या आत्मविस्मृति आ जाती है इस अवस्था को फना की स्थिति कह सकते है। उसमान ने भी रूपनगर मे जाने के लिए आत्मविस्मृति की आवश्यकता बतलाई है। उन्होंने यह भी बतलाया है कि यहाँ विरले ही पहुँचते है। अतः यह कहा जा सकता है कि उसमान का रूपनगर ही हकीकत (लाहूत) की मजिल है।

मृगावती की आध्यात्मिक मंजिलें

कुतुबनकृत ‘मृगावती’ ‘जायसीकृत’ ‘पद्मावत’ मञ्जनकृत ‘मधुमालती’ तथा शेखनबी कृत—‘ज्ञानदीप’ मे इन मजिलो को हम स्पष्टतया नहीं दिखा सकते। स्वयं सूफी सिद्धान्तो को अभिव्यक्त करने वाले ग्रन्थो मे भी इन मजिलो के सम्बन्ध मे मतैक्य नहीं है।

स्थूल रूप से ‘मृगावती’ मे राजकुँवर के जन्म से लेकर मृगावती से भेट तक की मजिल को भोगपुर या नासूत कह सकते है। क्योंकि उस समय तक राजकुँवर स्वाभाविक स्थिति मे रहता है। इसके पश्चात् जब वह मृगावती का दर्शन कर लेता है तब साधक बन जाता है और मंदिर मे रहकर उसकी प्रतीक्षा करने लगता है। इस अवस्था मे वह भोग वृत्ति से पृथक रहकर एक गरीब की भाँति रहता है और एकान्तवास करता है, सतोष का जीवन व्यतीत करता है और सयम रखता है।

नासूत से साधक मलकूत(गोरखपुर) की ओर बढता है। मृगावती के दर्शन के बाद के राजकुमार की आध्यात्मिक स्थिति को हम गोरखपुर की मजिल कह सकते है। राजकुवर के हृदय मे यहाँ त्याग सतोष, और गरीबी मे भी आह्लाद देखते है। उसमान ने गोरखपुर के चित्रण मे यह बताया है कि साधक इस नगर मे तभी पहुँचता है जब कथा धारण कर ले, तथा मेखला, सृ गी, चक्र और अधारी अपना ले। राजकुँवर यह वेश तब धारण करता है जब

मृगावती उसके साथ कुछ दिन रहने के पश्चात् अन्तर्धान हो जाती है। मृगावती के दर्शन के बाद राजकुँवर तत्काल योगी बनकर न निकलते हुए भी वैभव से विरक्ति और अभाव में प्रसन्नता प्रकट करता है। योगियों का वेश-त्याग, सतोष और गरीबी का ही प्रतीक है।

मलकूत की मजिल से साधक आलमे जबरूत (नेहनगर) में पहुँचता है। इस मजिल में साधक पूर्ण आध्यात्मिक शक्ति प्राप्त कर लेता है। मृगावती के पिता के यहाँ उसके खोजने के लिए जिस समय राजकुँवर पहुँचता है उसमें प्रेम, त्याग, एकनिष्ठता आदि गुणों का विकास हो चुका है। अतः इस मजिल को साधारणतया जबरूत की मजिल कह सकते हैं। पर लाहूत या हकीकत की स्थिति मृगावती में प्रकट नहीं हो पाती।

पद्मावत की मंजिलें

इसी प्रकार 'पद्मावत' में भी आध्यात्मिक यात्रा की समस्त मजिल स्पष्ट रूप से चित्रित नहीं की गयी है। रतनसेन के जन्म से लेकर सुग्गे के आगमन तक की स्थिति को नासूत की स्थिति कह सकते हैं। इसके बाद उसके योगी बनकर निकलने से लेकर सिहल द्वीप पहुँचने तक की स्थिति को मलकूत की स्थिति कह सकते हैं। सिहल गढ़ में पहुँचने से लेकर विवाह तक की स्थिति को जबरूत की मजिल कह सकते हैं। एकत्व के बाद भी 'पद्मावत' में एक बार रतनसेन को पद्मावती से पृथक् होना पड़ता है। किन्तु जायसी ने उसके लिए कारण भी बताये हैं। उनका कथन है कि धन का लोभ और अहंकार रतनसेन की नौका डूबा देते हैं जिससे एक बार पद्मावती को प्राप्त कर भी उसे उससे पृथक् होना पड़ता है। गर्व और अहंकार के कारण पद्मावती बहकर दूसरी दिशा में चली जाती है। रतनसेन बहता हुआ वहाँ जा लगता है जहाँ कोई सदेशी कागा तक नहीं है। वह धाड़ मारकर रोने लगता है। "वह पद्मावती कहाँ है ? हाय घमण्ड ने मुझे विनष्ट कर दिया।"

कहा रानी पदुमावति, जीवन सत तेहि पाह।

मोर मोर कै खोएउ भूलेउ गरब मनाह॥

छंद—३८९

पर यह होते हुए भी लाहूत या हकीकत की मजिल 'पद्मावत' में बड़ी अस्पष्टतापूर्ण और उलझी हुई लगती है। रतनसेन आध्यात्मिक शिखर पर पहुँचकर पुनः ससारी बन जाता है। उसके जीवन का अवसान वैराग्य में न होकर संघर्ष में होता है। यहाँ जायसी इस्लामी अकीदे के अनुकूल लोकोन्मुखी हो जाते हैं। वैराग्य को भारतीय सूफी महत्व नहीं देते। ससार में रहकर साधना करते रहना उनका लक्ष्य है। सम्भवतः इसलिए मञ्जन की 'मधुमालती' तथा उसमान की 'चित्रावली' में कथा का पर्यवसान नायक के विवाह के पश्चात् होता है। आध्यात्मिक साधना के उच्चतम शिखर लाहूत की स्थिति आलोच्यकाल के

इन प्रेमाख्यानों में भी स्पष्ट नहीं हो पाती। दक्खिनी के प्रेमाख्यानों में भी प्रेम की यह आध्यात्मिक स्थितियाँ प्रायः अस्पष्ट रह जाती हैं।

इसका एक कारण यह भी हो सकता है कि इन सूफियों ने काव्य का माध्यम ग्रहण किया जिसमें सिद्धान्तों की पूर्ण व्याख्या सम्भव नहीं हो सकती थी। अपने कथानकों की सीमा में रहकर ही वे कुछ संकेत दे सकते थे और उन्होंने ऐसा किया भी है। इसीलिए प्रेम के प्रायः समस्त लक्षण इन प्रेमाख्यानों में पाये जाते हैं।

गुरु का स्थान

अपनी आध्यात्मिक यात्रा में सूफियों को एक गुरु का चयन करना पड़ता है। गुरु के सम्बन्ध में मलिक मुहम्मद जायसी ने कहा है “गुरु वह है जो शिष्य के हृदय में विरह की चिंगारी उत्पन्न कर दे”। इसीलिए रतनसेन और पद्मावती का गुरु हीरामन सुग्गा है। पर ‘पद्मावत’ में जायसी कहीं रतनसेन और कहीं पद्मावती को भी गुरु का स्थान प्रदान करते हैं। डा० माता प्रसाद गुप्त ने अपने एक लेख में इस समस्या को सुलझाने का यत्न किया है। उन्होंने उदाहरण देकर यह पुष्ट करने का प्रयत्न किया है कि “प्रेम पात्र-प्रेम का आधार गुरु भी है। पद्मावती को रतनसेन इसी भावना से देखता है गुरु और परमेश्वर पर्याय मात्र है गुरु कुछ अन्य प्रसंगों में प्रेम पथ के पथ-प्रदर्शक का पर्याय भी है (अ) हीरामन इसी अर्थ में रतनसेन और पद्मावती का गुरु है और (आ) रतनसेन इसी अर्थ में कुँअरो का गुरु है।”^१

उसमान ने अपनी ‘चित्रावली’ में भी गुरु की महत्ता बताई है। सुजान परेवासे कहता है “हे गुरु, तू नाथ हो, मैं अनाथ हूँ, अतः मेरी डोर को पकड़ कर खींचो। तू मेरे अगुआ हो, मैं तुम्हारा पिछलगुआ हूँ।”^२

परेवा उसको धीरज देता है और कहता है “तू साहस बाँध। अब मैं तुम्हारा भार कंधे पर रखूँगा और तुझे रूपनगर ले जाऊँगा और चित्रावली से मिला दूँगा।”^३

कुतुबन की ‘मृगावती’, मझन की ‘मधुमालती’ तथा शेखनबी के ‘ज्ञानदीपक’ में गुरु की सृष्टि नहीं की गयी है।

१. सम्मेलन पत्रिका, भाग ३४, संख्या १०-१२ श्रावण आश्विन
संवत् २००४

२. मैं अनाथ तुम्हें नाथ गुरु, गहि खैचहुं मम डोर।
तैं मोर अगुआ पंथ तूहं, मैं पिछलगुआ तोर॥

चित्रावली—२१५

३. कहेसि कुअर तैं साहस बांधा, चल अब तोर भार मैं कांधा।
अब तोहि रूपनगर ले जाई, चित्रावलि सों देड़ मेराई।

प्रेम निरूपण की विभिन्न दृष्टियाँ

प्रेम-निरूपण में हिन्दी के सूफी कवियों ने विभिन्न प्रकार की दृष्टियाँ अपनाई हैं। 'चदायन' में नायिका चदा विवाहिता होकर भी लोरिक से प्रेम करती है और उसे भगा भी ले जाती है। फारसी के प्रेमाख्यान 'लैला-मजनू', शीरी खुसरो, आदि में विवाहिता हो जाने के बाद भी नायिकाओं के प्रति नायकों का प्रेम चलता रहता है। पर 'चदायन' में एक भिन्न स्थिति है। यहाँ नायिका का विवाह हो चुका है तब वह लोरिक पर आसक्त होती है। वह उसे भोजन के लिए निमन्त्रित करती है और लोरिक उसका सौंदर्य देखकर मूर्छित हो जाता है, दोनों चन्दा की एक सखी के प्रयास से शिव मन्दिर में मिलते हैं। जब लोरिक उसे घर ले आता है, उसकी विवाहिता मैना क्रुद्ध हो उठती है। फिर चन्दा उसे हरदीपटन भगा ले जाती है।

सौंदर्य और प्रेम का सूक्ष्म चित्रण इस काव्य में हुआ है पर इसमें प्रेम का निरूपण एक विशेष प्रकार से हुआ है। नायिका द्वारा नायक को भगा ले जाने का प्रसंग प्रेमाख्यान साहित्य की परम्परा में अन्यत्र कहीं नहीं मिलेगा। सम्भवतः यह किसी भ्रमणशील जाति की जातीय परम्परा का अवशेष है, जिसकी सूफी कवि उपेक्षा नहीं कर सका है।

हिन्दी के परवर्ती प्रेमाख्यानों में इस प्रकार की परम्परा सुरक्षित नहीं रह सकी। 'मृगावती' में नायक एक राजकुँवर है और वह मृगावती पर आसक्त होता है, जो एक राजकुमारी है। इसमें प्रेम की चरम परिणति विवाह में होती है। अन्त में नायक की मृत्यु होती है और उसकी दो पत्नियाँ उसके शव के साथ सती होती हैं। 'पद्मावत' में पद्मावती भी एक राजकुमारी है, जिस पर रतनसेन अनुरक्त होता है। यहाँ भी प्रेम की परिणति विवाह में होती है। नायक देवपाल से युद्ध करते मारा जाता है, और उसकी दो पत्नियाँ नागमती और पद्मावती सती होती हैं, फारसी के प्रेमाख्यान प्रायः दुःखान्त हैं, निजामी कृत 'लैला मजनू' में नायिका की पहले मृत्यु होती है फिर नायक की भी उसकी कब्र पर मृत्यु हो जाती है। दोनों स्वर्ग में मिलते हैं। दुःखान्त कथाओं की परम्परा भारतीय नहीं है। मञ्जन, उसमान आदि प्रेम के आलबन और आश्रय की मृत्यु दिखलाना उचित नहीं समझते। उसमान ने कहा भी है "काव्य में मृत्यु की कथा कहते मुझे कष्ट होता है और जो प्रेम का अमृत पी लेता है वह किसी के मारने से नहीं मरता, युग-युग तक जीवित रहता है।"^१

१. कवित्व मरन कथा कै गाई। मोहि भरत द्विय लागु छोहाई।।

औ जे प्रेम अभी रस पीया। मरै न मारे जुग जुग जीया।।

एक जियत एक मरत संसारा। मरि मरि जियई ताहि कोमारा।

चित्रावली—छंद ६१७।

सक्षेप में हम कह सकते हैं कि सूफी प्रेमाख्यानकारों का प्रेम-दर्शन मूल में अरबी, फारसी के सूफी दर्शन और उससे प्रभावित साहित्य के अनुकूल ही है। भारतीय प्रभाव के कारण कवियों ने कुछ स्वतंत्रता भी बरती है। किन्तु उससे मूल भावधारा में कोई मुख्य अन्तर आता नहीं दिखाई पड़ता।

असूफी प्रेमाख्यानों में प्रेम का स्वरूप (ब)

प्रेम-निरूपण की दृष्टि से असूफी प्रेमाख्यानों को मुख्यतः चार भागों में विभाजित कर सकते हैं। कुछ प्रेमाख्यानों के प्रेम-निरूपण में दाम्पत्य की प्रवृत्तियाँ प्रधान हैं, कुछ में काम प्रधान है, कुछ में सत की प्रवृत्तियाँ मुखर हैं और कुछ प्रेमाख्यानों में आध्यात्मिकता मुखर है। अतः प्रवृत्तियों के आधार पर प्रेमाख्यानों का वर्गीकरण इस प्रकार किया जा सकता है।

(१) दाम्पत्य परक प्रेमाख्यान

(२) कामपरक प्रेमाख्यान

(३) सत परक प्रेमाख्यान

(४) अध्यात्म परक प्रेमाख्यान

दाम्पत्य परक प्रेमाख्यानों में 'ढोला मारू रा दूहा', 'बीसलदेव रास', 'लखमसेन पद्मावती' आदि हैं। 'लखमसेन पद्मावती' में यद्यपि योगी का व्यक्तित्व सम्पूर्ण काव्य में छाया हुआ है, तथापि इसमें दाम्पत्य प्रेम की ही प्रधानता है। 'कामपरक' प्रेमाख्यानों में गणपतिकृत 'माधवानल कामकदला प्रबध', चतुर्भुजदास कृत 'मधुमालती' पुहुकर कवि कृत 'रसरतन' आदि हैं। 'सदयसावत्सलगा कथा' में भी कवि कामनीति का निर्वाह करते पाया जाता है। सत-परक प्रेमाख्यानों में 'छिताई वाता' तथा 'मैनासत' प्रमुख हैं। अध्यात्मपरक प्रेमाख्यानों में पृथ्वीराज कृत 'वैलकिसन रुकमणीरी' नन्ददासकृत 'रुमजरी', धरणीदास कृत 'प्रेमप्रगास' तथा दुखहरणदासकृत 'पुहुपावती' हैं। किन्तु यह उल्लेखनीय है कि यह वर्गीकरण मुख्य प्रवृत्तियों के आधार पर हुआ है। इन प्रेमाख्यानों में अधिकांश ऐसे हैं जिनमें दाम्पत्य, काम, और सत की प्रवृत्तियों का समुचित समन्वय है। दाम्पत्य तो प्रायः सभी प्रेमाख्यानों में पाया जाता है।

दाम्पत्य परक प्रेमाख्यानों में प्रेम

'ढोला मारू रा दूहा' में ढोला मालवणी के साथ दाम्पत्य जीवन व्यतीत करते चित्रित किया गया है। मारवणी, जिससे उसका विवाह बचपन में ही हो गया था, नहीं जानती कि उसका विवाह हो चुका है। ढोला स्वयं भी नहीं जानता कि बचपन में उसका विवाह किसी और से हो चुका है। मारवणी युवती होती है और अनजाने ही प्रेम का स्फुलिंग उसके हृदय को तप्त करने लगता है। सखियाँ उसे बताती हैं कि वह ढोला की विवाहिता है। वह ढाढी से ढोला के यहाँ सदेश भेजती है। ढोला आता है और नायक नायिका मिलते हैं।

‘ढोला-मारु’ के प्रेम की समीक्षा

इस प्रकार दो चीजे सामने आती हैं। प्रेम सर्वप्रथम नायिका के हृदय में जागृत होता है और वह प्रेम अपने पति के प्रति है। नायक भी अपनी स्वकीया के प्रेम के लिए घर से निकलता है। मारवणी के प्रेम में एकनिष्ठता है, मार्मिकता है। प्रेम की तीव्रता होने के कारण विरह की भी तीव्रता है। ढोला के प्रेम में उत्तरदायित्व की भावना अधिक है। उसने पाणिग्रहण किया था अतः विवाहिता के प्रेम को स्वीकार करना उसका कर्त्तव्य था। मारवणी की भाँति उसमें एकनिष्ठता, कोमलता और सवेदनशीलता नहीं देखी जा सकती। प्रेम की परिणति दाम्पत्य में होती है। ढोला मारवणी तथा मालवणी के साथ आनन्दपूर्वक दाम्पत्य जीवन व्यतीत करता है।

बीसलदेव रास

दाम्पत्य परक प्रेमाख्यानों में ‘बीसलदेव रास’ दूसरा महत्वपूर्ण काव्य है। इसमें राजमती की वाचालता के कारण बीसलदेव उडीसा चला जाता है। पर नायिका को अपने किये पर पछतावा होता है। नायक के चले जाने पर उसके हृदय के कोमल तनु झनझना उठते हैं। विरह व्यथा में तड़पती हुई वह नारी एक ब्राह्मण से अपना सदेश भेजती है, जिसमें वह अपने यौवन, शील, और प्रेम की दुहाई देती है। नायक घर वापस आता है। इस काव्य में भी नायिका का प्रेम अधिक प्रखर है। एक कुटनी आकर उसके सत को डिगाना चाहती है। पर वह अपनी दृढता का परिचय देती है। दाम्पत्य के साथ सतीत्व का सुंदर सामंजस्य इस काव्य में हो गया है। इसमें नायक भावुक है जो साधारण बात पर अपनी प्रियतमा को छोड़कर परदेश चला जाता है पर नायिका का सदेश पाकर वह पुनः घर वापस जाने में किसी प्रकार का सकोच नहीं करता।

लखमसेन पद्मावती कथा

‘लखमसेन पद्मावती’ एक भिन्न प्रकार का दाम्पत्य परक प्रेमाख्यान है। इस काव्य में नायक और नायिका एक दूसरे के प्रति विवाह के पूर्व ही आकृष्ट होते हैं। जहाँ ‘ढोला मारु-रा दुहा’ तथा ‘बीसलदेव रास’ में विवाह के पश्चात् प्रेम प्रारम्भ होता है वहाँ इस काव्य में इसके पूर्व ही एक सरोवर में १६ वर्ष की सुललित नारी को देखकर नायक लखमसेन अपने को भूल जाता है।^१ युवती भी उसके रूपसौंदर्य पर आकृष्ट होती है। स्वयंवर में वह उसके गले में जयमाल पहनाती है। लखमसेन और पद्मावती दोनों दाम्पत्य जीवन व्यतीत करने लगते हैं। दोनों का संयोग नित नवीन होकर बिलसने लगता है।^२ पर

१. लखमसेन पद्मावती कथा—श्री नर्मदेश्वर चतुर्वेदी पृष्ठ २५।

२. लखमसेन पद्मावती संयोग, अहर्निश नवनव बिलसइ भोग।

देखउ करम तणीए बात, सिद्धिनाथ तिहां खेलइ घात॥

लखमसेन पद्मावती, पृष्ठ ३६

योगी सिद्धनाथ के प्रभाव मे आकर नायक अपना पुत्र तक उन्हे दान मे दे देता है। यही नहीं योगी का आदेश पालन करने के लिए वह शिशु को चारखण्डो मे भी कर देता है। किन्तु पुत्र के वियोग से उसके हृदय मे वैराग्य उत्पन्न हो जाता है।^१ वह अपनी पत्नी को छोडकर वन मे चला जाता है^२।

यहा लखमसेन के प्रेम मे एक विशेषता यह देखी जाती है कि दुःख के कारण वह वैराग्य अवश्य लेता है पर वहाँ भी वह 'पद्मावती-पद्मावती' की रट लगाते हुए भ्रमण करता है। वह इस ससार को धिक्कारता है और अन्न जल ग्रहण नहीं करता।^३

नायक कर्पूरधारा नगरी मे जाता है और वहाँ की राजकुमारी चन्द्रावती पर आकृष्ट हो जाता है। किन्तु नायक के प्रेम की विशेषता यह है कि चन्द्रावती को भी वह पद्मावती का प्रत्यक्ष रूप समझता है।^४ वह चन्द्रावती से भी विवाह करता है। इधर पद्मावती के हृदय मे विरह व्याप्त हो गया है। वह एकान्त में रहने लगती है^५। एक दिन वह अग्नि मे अपने को भस्म कर देने को कहती है।^६ किन्तु इधर इसी बीच कर्पूर धारा नगरी के राजा से आज्ञा लेकर चन्द्रावती के साथ लखमसेन घर आता है और कुटुम्ब के लोगो से मिलता है।^७

१. देखि अचंभउ मनि भयउ कवण काम तइ देव कीउ।

आज विछोहौ प्रेम रस दुख दाह वैराग दीउ॥

लखमसेन पद्मावती—पृष्ठ ३९

२. चहु दिसि चाहइ सुदृढ़ भइ मेलहु सबल नीसास।

विण कामणि सूनी काया निकलि गयउ बनवास॥

लखमसेन पद्मावती, पृष्ठ ३९

३. बन बन राउ भमतउ फीयइ पद्मावती वयण अचरइ।

हा धिग धिग कहइ संसार न पीयइ नीर नलीय अहार॥

लखमसेन पद्मावती—पृष्ठ ४०

४. ईसउ रूप नहुं द्वजी कोई, पद्मावती सरीखी होई।

नखसिख मुख निरखइ नर चाहि, पद्मावती प्रत्यक्ष छइआहि।

लखमसेन पद्मावती—पृष्ठ ४३

५. व्याप्यो विरह बोलीउनाथ, पद्मावति कुं घालइ हाथ।

आसणा छंड नीराली रहइ, तउ मुंह पिता नार इमकहइ॥

वही—पृष्ठ ४५

६. पद्मावती कहइ सुण नाथ, एक बोल मांगू तो हाथि।

लखमसेन दरसन देखालि, नहितर मरुं हुतासन झालि॥

लखमसेन पद्मावती कथा—पृष्ठ ४५

७. अब आयउ लखणौती राय, कुटुंब सहित हूं मिलीयो भाय।

लखमराय तणउ संयोग, सुणउ कथा या परिमल भोग॥

लखमसेन पद्मावती कथा—पृष्ठ ४९

लखमसेन पद्मावती मे प्रेम-निरूपण की एक अन्य विशेषता यह है कि इसमे लखमसेन तथा पद्मावती दोनों मे समान रूप से प्रेम और विरह की तीव्रता दिखाई गयी है। लखमसेन पद्मावती के रहते हुए भी चन्द्रावती से विवाह करता है पर पद्मावती के प्रति उसके हृदय मे जरा भी प्रेम कम नहीं होता दिखाई पड़ता। चन्द्रावती को देखकर वह पद्मावती के सौंदर्य का स्मरण करता है।

कामपरक प्रेमाख्यान

कामपरक प्रेमाख्यानों मे गणपति कृत 'माधवानल कामकदला प्रबंध' की कथा एक सशक्त प्रेम कथा है। कामकदला एक नर्तकी है जिसके प्रति माधव आकृष्ट होता है। माधव पूर्व जन्म का कामदेव है तथा कामकदला पूर्वजन्म की रति है। इस लोक मे भी पूर्वजन्म का प्रेम फलित होता है, यह संकेत 'माधवानल कामकदला प्रबंध' मे मिल जाता है। यह कथा एक विशेष प्रकार की प्रेम-कथा है जिसमे प्रेम का निरूपण एक स्वतंत्र परिवेश मे हुआ है। माधव का प्रेम एक राजनर्तकी के प्रति है जिसका पालन-पोषण वीझू वेश्या के यहाँ हुआ है। किन्तु अन्त में माधव उसे स्वकीया बनाता है। इस काव्य मे भी दोनों का प्रेम लगभग एक सा है। बल्कि नगर निर्वासन के कारण माधव को अधिक कष्ट उठाना पड़ता है। वह राजा विक्रमादित्य के राज्य मे पहुँचता है जहाँ महाकाल के मंदिर मे अपनी दुःख-गाथा लिखता है। "इस ससार मे कोई नहीं है जो मेरा विरह-दुःख हर ले।"¹ राजा विक्रमादित्य को विदित होता है कि उसके राज्य मे आतं ब्राह्मण आया है। वह उसका पता पाते है और उसको समझाते है "वेश्या पावक की पुतली है। कामियो का शरीर काठ के सदृश है। इस अग्नि मे तन, धन, यौवन, सब कुछ जल जाता है।"² पर माधव के प्रेम मे परिवर्तन नहीं होता। विक्रमादित्य उसकी सहायता करते है।

विक्रमादित्य कामकदला की परीक्षा लेते है। वह उसके प्रासाद मे जाते है और देखते है सु दरी सोई हुई है, क्षीण हो गयी है और उसे किसी प्रकार का सुख नहीं है। उसके मुख से माधव-माधव की ध्वनि निकल रही है³।

१. प्रेमधरी प्रासाद मुखि, अक्षर लिखिया हृत्थि।

भांजइ दुख पीयारइ, सो अबनी तलि नत्थि॥

माधवानल कामकदला प्रबंध, पृष्ठ २७३

२. वेश्या पावक पुतली, कामी काठ शरीर।

तन धन यौवन सिउ दहइ, रहि न नाम्यां नीर॥

माधवानल कामकदला प्रबंध, पृष्ठ २७७

३. सूती दोठी सुंदरी, साथरइ मुख हीन।

इंदु अमानइ धरि गयु, तेणी परि दीसइ खीण॥

मुखि "माधव", "माधव"। जपइ नयणि नीर प्रवाह।

वौंटी सही समाणीअे, घटि क्षण याधुइ बाह॥

माधवानल कामकदला प्रबंध २६९

कामकदला से बातचीत करने पर उन्हें विदित होता है कि उसे माधव के अतिरिक्त अन्य पुरुष की आवश्यकता नहीं है। अन्य पुरुष उसके लिए पिता तुल्य है। वह एकव्रतचारिणी है और माधव के लिए तडप रही है।^१

इस प्रकार 'माधवानल कामकदला प्रबंध' में नायक और नायिका दोनों का प्रेम समान रूप से तीव्र है। दोनों एक दूसरे के लिए समान रूप से विह्वल रहते हैं। प्रेम की परिणति यहाँ विवाह में होती है। नायक कामदेव का अवतार है तथा नायिका रति है इसलिए काम के विभिन्न प्रसंगों का चित्रण भी इस काव्य में किया गया मिलता है। पर काम का उद्दाम रूप नहीं, सयमित और मर्यादित रूप ही इस काव्य में चित्रित किया गया है।

माधवानल कामकदला कथा को कुशललाभ ने भी ग्रहण किया है। पर उसने कामकदला को न तो रति के रूप में चित्रित किया और न तो माधव को काम के रूप में ही वर्णित किया है। दोनों में सौंदर्य है। पर कुशल लाभ ने शील-समन्वित दाम्पत्य-प्रेम का चित्रण करना अपना लक्ष्य बनाया है। इसमें माधव विवाह कर आता है और परिवार के साथ कामकदला के साहचर्य में आनन्दपूर्वक जीवन व्यतीत करता है।^२ कवि ने कहा है कि इस प्रकार जो पुरुष और स्त्री निर्मलशील का पालन करते हुए इस ससार में सुख प्राप्त करते हैं दूसरे ससार में भी सिद्धि प्राप्त करते हैं।^३ इस कथा को आलमकवि ने भी ग्रहण किया है पर उसने भी दाम्पत्य प्रेम को ही उभारा है। इस कथा को कई अन्य कवियों ने भी ग्रहण किया है। (देखिये, अध्याय ४—असूफी प्रेमाख्यानक साहित्य) उनमें भी प्रेम की परिणति दाम्पत्य में हो जाती है।

मधुमालती

कामपरक प्रेमाख्यानों में दूसरा महत्वपूर्ण काव्य चतुर्भुजदास कृत 'मधुमालती' है। इसमें नायक मधु कामदेव का अवतार है तथा मालती रति का। अतः सम्पूर्ण काव्य वस्तुतः कामदेव और रति की प्रेम-कथा है। नायक इसमें एक वणिक् पुत्र है जब कि नायिका राजकुमारी है। दोनों गुरु के यहाँ एक साथ अध्ययन कर रहे हैं। उसी समय प्रेम का प्रादुर्भाव होता है। जैतमाल, जो मालती की सखी है, इसमें प्रेम-घटक का कार्य करती है। उसके प्रयत्न से नायक और नायिका का विवाह होता है।

१. वही पृष्ठ ३०० से ३०४

२. मिलिया माय ताय परिवार, माधव मनि आणंद अपार।

कामकदला साथइ सदा, सुख भोगवइ सदा सम्पदा॥

माधवानल कामकदला प्रबंध, परिशिष्ट, पृष्ठ ४४०

३. इम जे उत्तम नारि नर, पालइ निर्मल शील।

इह लोके सुख संपजइ, परभवि संपति लील॥ वही—पृष्ठ ४४०

गणपति कृत 'माधवानल कामकदला प्रबध' में, जिस प्रकार समान स्तर के नायक नायिका नहीं है, उसी प्रकार इस प्रेमाख्यान में भी नायक नायिका समान स्तर के नहीं हैं। इस असमानता के कारण ही नायिका मालती का पिता मधु से उसका विवाह करना नहीं चाहता किन्तु दोनों का प्रेम गुप्त रीति से चलता रहता है। माली उनकी केलि-क्रीडा देखा करता है। वह जाकर राजा से इसकी शिकायत कर देता है। राजा अप्रसन्न होता है और अनेक प्रकार की बाधाएँ उपस्थित करता है किन्तु नायक नायिका विचलित नहीं होते। राजा दोनों को मरवाने के लिए पायको को भेजता है। मधु उनको विचलित करता है। राजा सेना भेजता है। मधु उसको भी परास्त कर देता है अन्त में राजा को क्षमा मागनी पडती है। मधु के साथ मालती तथा जैतमाल का विवाह होता है।

मधु अपने पिता को बतलाता है "मैं कामदेव का अवतार हूँ और हम सब कामदेव की तीन विभिन्न कलाएँ हैं।" इस आख्यान में पूर्व जन्म का प्रेम इस जीवन में फलित होते चित्रित किया गया है। कामदेव एक देवता समझे जाते हैं। अतः नायक के प्रेम में अलौकिकता है। वह हर प्रकार की बाधाओं पर विजय प्राप्त करता है। अन्त में कवि काम की प्रतिष्ठा करता है। वह कहता है काम ससार में उसी दिन से व्याप्त हो गया जिस दिन से इसकी सृष्टि की गई।^१

रसरतन

कामपरक प्रेमाख्यानों में 'रसरतन' एक ऐसा काव्य है जिस पर सूफी रचना शैली का कुछ अंश तक प्रभाव है। इस काव्य में काम की प्रतिष्ठा करना कवि का मुख्य लक्ष्य प्रतीत होता है। राजकुमारी रम्भा स्वप्न में राजकुमार सोम को, जो कामदेव का रूप है, देखकर उद्विग्न होती है और उसके लिए विकल रहने लगती है। मुदिता नामक एक दासी को वस्तु-स्थिति का पता चल जाता है। रम्भा अपने प्रेम का रहस्य भी उससे प्रकट कर देती है।

इस काव्य में भी प्रेम की तीव्रता नारी में अधिक दिखलाई गयी है। राजकुमारी के हृदय में जब प्रेम का संचार हो जाता है वह चित्रकारों को विभिन्न दिशाओं में अनुप्रेषित करवाती है। एक चित्रकार बोधिचित्र वैरागर जाता है, वहाँ का राजकुमार भी विरह-व्यथित है। चित्रकार को पता चलता है कि वह रम्भा के प्रेम में ही विक्षिप्त-सा है। रम्भा का एक चित्र बनाकर वह राजकुमार को दिखाता है। उसके हृदय में प्रसन्नता छा जाती है। चित्रकार राजकुमार का चित्र लाकर रम्भा को देता है उसे पाकर उसका हृदय फूला नहीं समाता।

१. जा दिन से पुहुभी रचीं जिय जंतु जग' नाम ।

भवन मध्य दीपक रहे त्यो घट भीतर काम ॥

शरीर मध्य जागृत सदा जग की उत्पत्ति वाम ।

ज्यो ढूँढी त्यों पाइए प्राण सग नित काम ॥

मधुमालती

रम्भा का स्वयंवर होता है। उसमें राजकुमार आता है। दोनों का विवाह होता है।

इस काव्य में विवाह के पूर्व ही प्रेम काफी पुष्ट हो गया रहता है। स्वप्न दर्शन तथा फिर चित्रदर्शन से नायक और नायिका का प्रेम परस्पर दृढ़ होता है। कामदेव सोम का रूप ग्रहण कर रम्भा को स्वप्न में दर्शन देते हैं जिससे उसमें विकलता प्रारम्भ हो जाती है। इसी प्रकार रति रम्भा के रूप में प्रकट होकर सोम के हृदय में प्रेम का संचार करती है किन्तु प्रेमास्पद की खोज का प्रयत्न राजकुमारी की ओर से प्रारम्भ किया जाता है। उसकी दासी मुदिता इस कार्य में सहायता करती है।

रम्भा का प्रेम एकनिष्ठ है। पर सोम के जीवन में एक अन्य युवती कल्पलता भी प्रवेश करती है। राजकुमार उसके साथ एकान्तवास कर रम्भा की खोज में जाता है। वह जोगी का वेश धारण करता है। आलोच्यकाल के प्रायः सूफी नायक जोगी बनकर निकलते हैं। राजकुमार कामदेव का प्रतिरूप है। अतः कला में स्वाभाविक रूप से उसकी गति है। वह वीणावादन में कुशल है। उसकी वीणा से रम्भावती की नगरी चम्पावती की जनता मुग्ध हो उठती है।

रम्भावती के प्रेम में एक विशेषता और है, कल्पलता के यहाँ से भेजा गया सुग्गा विद्यापति जब चम्पावती पहुँचकर रम्भा के समक्ष कहता है, “सयोगिनी नारी विरहिणी की व्यथा नहीं जानती” तब उसके मन में उत्कठा होती है और सुग्गे से कारण पूछती है। सुग्गा सारा वृत्त बताता है तब कल्पलता के लिए उसके मन में ईर्ष्या या द्वेष नहीं उत्पन्न होता। वह नायक को कल्पलता के यहाँ चलने को विवश करती है। जहाँ ‘ढोला मारू रा दूहा’ में मारवणी के प्रति मालवणी का द्वेष भाव देखा जाता है। वहाँ इस काव्य में सौतिया डाह जैसी चीज दिखाई नहीं पड़ती।

कामपरक प्रेमाख्यान होते हुए भी इसमें दाम्पत्य प्रेम की गरिमा उभारी गयी है। सच बात तो यह है कि काम से इस काव्य में प्रेम का सूत्रपात होता है और दाम्पत्य जीवन में उसका विकास होता है। सभोग का चित्रण काव्य में विस्तार से किया गया है। कल्पलता के साथ सभोग प्रथम दर्शन के बाद ही चित्रित किया गया है। बाद में चलकर यद्यपि नायक कल्पलता की उपेक्षा नहीं करता, पर उसका यह प्रेम और सभोग स्वकीया के प्रति नहीं है। प्रथम सभोग के बाद कल्पलता को सोते छोड़कर वह रम्भावती को दूढ़ने निकल जाता है किन्तु नायिका अपना प्रेम सजोकर रखती है। वह फिर किसी अन्य के प्रति प्रेम भाव नहीं प्रकट करती। रम्भा के साथ जो सभोग चित्रित किया गया है वह स्वकीया के प्रति है। कवि ने एक स्थान पर चतुर गृहिणी का लक्षण बताते हुए यह कहा है कि उसे मन, वचन और कर्म से पति की सेवा करनी चाहिए। पति के

अतिरिक्त उसके लिए अन्य कोई देवता नहीं है।^१ इसके अतिरिक्त गृहिणी को शीलवती, मृदुभाषिणी, चतुर तथा विदुषी होना चाहिए।^२

कवि ने इस काव्य में यह भी बताया है कि रति-रहस्य का ज्ञान आवश्यक है। सुरतक्रीडा के प्रकार और विधि पर भी कवि ने प्रकाश डाला है।

कोक कला जनु पुण्य कला। कहै वचन मोहै सुभकारी॥

दच्छिन अग पुरिष के बाढै। बाया अग त्रिया कै चढै॥

कामपरक प्रेमाख्यान होने के कारण काम की विभिन्न कलाओं और मनोदशाओं का वर्णन इस काव्य में विस्तार के साथ किया गया है।

सारंगा सदावृज (सद्यवत्स सावर्लिगा कथा)

सारंगा सदावृज काव्य में भी कामनीति को प्रधानता दी गई है। सारंगा की विशेषता बतलाते हुए मालिन सदावृज से कहती है कि वह शोभा का रूप और रम्भा का अवतार है तथा कोकशास्त्र पढ़ी हुई है। सारंगा का विवाह इसमें एक सेठ के लड़के से कर दिया जाता है। तब भी राजकुमार सदावृज तथा नायिका का प्रेम सम्बन्ध चलता रहता है। कवि ने इसमें सुरतक्रीडा की महत्ता बताई है और काम के विभिन्न प्रसंग इस काव्य में चित्रित किये गये हैं। प्रेम सामाजिक न होते हुए भी कामनीति की दृष्टि से प्रकृत कहा जा सकता है।

सतपरक प्रेमाख्यान

सतपरक प्रेमाख्यानों में नायिका के सत को अधिक उभारने का प्रयत्न किया गया है। इन प्रेमाख्यानों में नायक से अधिक नायिकाओं का व्यक्तित्व प्रभावशाली दिखलाया गया है। वे अपनी एकनिष्ठता और सतीत्व का परिचय देती हैं। उनके सत को डिगाने के लिए अनेक प्रकार के प्रयत्न किये जाते हैं पर वे सदैव एकव्रतचारिणी रहती हैं। वे अधिक सवेदनशील चित्रित की गई हैं। साथ ही उनका प्रेम और विरह नायक की अपेक्षा अधिक प्रखर है।

‘छिताई वार्ता’ इसी प्रकार का एक प्रेमाख्यान है जिसमें छिताई के प्रेम को ही नहीं सतीत्व को भी कवि ने मुखर किया है। छिताई सौरसी की पत्नी है और परम सुदरी होने के कारण अलाउद्दीन द्वारा अपहृत कर ली जाती है। कुटनियों उसको सतीत्व से डिगाना चाहती हैं, पर वह नहीं डिगती और सौरसी के अतिरिक्त अन्य पुरुष को भाई या पिता के तुल्य समझती है।

उसके विरह का चित्रण कवि ने मार्मिक ढंग से किया है। उसका शरीर अति दुर्बल हो गया है। अतः उसे देखकर कुटनियाँ पूछती हैं “तुम्हें कौन सी

१. मन वच क्रम कोजै पति सेवा। पति ते और वियो नहि देवा

२. वस्थ करन रसना रसवाणी। और सकल बस कहौ कहानी॥

मधुर वचन मधुरे सुबोलहु। मृदु बिहसत घूघट पट खोलहु॥

व्यथा है कि तुम्हारा सचित शरीर अति दुर्बल हो गया है। तुम न पान का बीड़ा खाती हो और न माथे से स्नान करती हो। कहो, तुम्हें कौन सा दुख हो गया है” ? इसके उत्तर में छिताई कहती है “मुझे प्रिय का दुःख है, पिता की लाज है। गढ़ मेरे कारण घेरा गया है। मेरे कारण प्रिय को विदेश जाना पड़ा है। मेरे मन में यही व्यथा है।^१” उसके अडिग सतीत्व को देखकर अलाउद्दीन भी अपनी पाप-दृष्टि छोड़ देता है और उसे राघवचेतन को सुपुर्द कर देता है^२।

नायक का प्रेम इसमें अपनी स्वकीया के प्रति है। उसके हृदय में विवाह के अनन्तर प्रेम उदित हुआ है और उस प्रेम की मर्यादा की रक्षा वह करता है। वह जोगी बनकर दिल्ली जाता है और अपनी सगीतकला तथा वीणावादन के सहारे छिताई को प्राप्त करता है।

मैनासत

सतनिरूपण करने वाले प्रेमाख्यानों में मैनासत एक लघु प्रेमाख्यान है, पर इसमें मैना का सत अत्यन्त प्रखर रूप में सामने आता है। मैना लोरिक की विवाहिता है, पर चन्दा के साथ वह भाग जाता है। मैना उसके विरह में जल उठती है। सातनु नगर का राजकुमार एक कुटनी भेजकर उसको अपने पक्ष में करना चाहता है किन्तु मैना अपने सतीत्व से नहीं डिगती। ‘छिताई वार्ता’ में नायक सौरसी छिताई की उपेक्षा नहीं करता। यह उसके लिए जोगी बनकर भी निकलता है पर ‘मैनासत’ में एक भिन्न स्थिति है। यहाँ नायक अपनी विवाहिता मैना को छोड़कर एक अन्य युवती के साथ चला जाता है, फिर भी उसकी विवाहिता अपने सत की रक्षा करती है। पति के विरह में वह शृंगार तक नहीं करती। वह मालिन से कहती है “मेरा प्रिय सागर के पार है। वह मेरा शृंगार उतारकर चला गया है। ऐ मालिन ! मैं किस पर शृंगार करूँ। मुझे छोड़कर प्रिय कत चला गया है। जो बैरी भी नहीं करता वह कत करके चला गया है। बचपन की अवस्था में ही उसने मुझे यह कष्ट दिया है। मैं किसके लिए काजल करूँ, किसके लिए रोली करूँ, प्रिय के लिए मैं तन और

१. मो पिय पीर पिता की लाज ।

यह गढ़ु घेरयो मेरे काज ॥

मो लंगि नाहु विदेसह गयो ।

यह संताप मोहि मन भयौ ॥

छिताई वार्ता, छंद ५१५

२. पाप दष्टि छाँड़ी नरणाथ ।

सौपी राघव चेतन हाथ ॥

बारह सहस टका दिनमान,

आपु न्यौघु बांध्यौ सुलितान ॥

छंद ५५२

यौवन नष्ट कर दूंगी ।”^१ बारह महीने तक मैना अपने प्रिय के विरह में तपती रहती है। फिर लोरिक घर आता है और मैना के दुख के बादल छूट जाते हैं। मैना कुटनी को पास बुलाती है और झोटा पकड़कर पिटवाती है। उसका मूँड मुड़वाती है तथा काला-पीला टीका लगवाकर गदहे पर बिठाकर भ्रमण करवाती है। मैना का सत विधाता कायम रखता है और कुटनी गगापार निष्कासित कर दी जाती है।^२

नलदमन

सूरदास कृत ‘नलदमन’ नलदमयती की पौराणिक कथा पर आधारित है इसमें दमयती का सतीत्व चित्रित किया गया है। कवि सूफियों की भांति प्रारम्भिक कथा विकसित करता है। पर सूफियों की भांति वियोग का विस्तृत चित्रण न कर कवि सयोग के चित्रण को अधिक विस्तार देता है। दमयती का सतीत्व और नारीत्व पुराणों की भांति ही प्रखर रूप में सामने आता है। नरपति व्यास ने भी नलदमयती कथा में दमयती के सत को प्रमुखता दी है। नल वन में उसकी उपेक्षा कर चले जाते हैं, दमयती उनके वियोग में तड़पती रहती है। यद्यपि दमयती जैसी सती साध्वी को छोड़कर नल भी दुःखी है पर कवि ने नारी हृदय को ही अधिक कोमल, द्रवणशील, और अनुभूति पूर्ण चित्रित किया है।

अध्यात्मपरक प्रेमाख्यान

अध्यात्मपरक प्रेमाख्यानों में रूपमजरी, बेलिकिसन रुकमणी री, प्रेम प्रगास, पुट्टपावती आदि हैं। इन प्रेमाख्यानों में आध्यात्मिक प्रेम को प्रकट करना कवियों का चरम लक्ष्य प्रतीत होता है। प्रथम दो प्रेमाख्यानों में प्रेम श्रीकृष्ण के प्रति है तथा शेष दो कवि सत परम्परा के हैं। उनमें आत्मा का ब्रह्म के प्रति प्रेम चित्रित किया गया लगता है। आत्मा ब्रह्म से पृथक् हो गई रहती है और अन्त में ब्रह्म में मिल जाती है। इन प्रेमाख्यानों में सूफियों की भांति प्रतीकात्मकता

१. मेरो पीया है सायर पारू। ले गयो सब सिनगार उतारू॥
कहाकर मालिन करहुं सिगारा। मोहि परिहरि गयौ कत पियारा
बैरी न करै सोइ पिय कीन्हा। बाली वैस मोहि दुख दीन्हा॥
काजर रोरी कुण पर सारूँ। पिय कारन तन जोबन गारू॥

मैनासत, पृष्ठ १७८ (ग्वालियर)

२. मैना मालिन नियरि बुलाई, धरि झौटा कुटनी लतराई॥
मूड मुडाई केस दूरि कीने, कारे पीरे टीका दीने॥
गदह पलानि कै आनि चढाई, हाट हाट सब नगर फिराई॥
सत मैना को साधन राखौ करतार।

कुटनी देस निकारी कीनी गगा के पार॥

—मैनासत—२०६

का आश्रय लिया गया लगता है जिसका विस्तृत विवेचन “प्रतीक योजना अध्याय मे हुआ है।

रूपमंजरी

रूपमंजरी मे पहले नायिका का प्रेम सासारिक रहता है फिर उसकी सखी इन्दुमती उसे श्रीकृष्ण मे अनुरक्त करती है।^१ उसका विरह पराकाष्ठा पर पहुँच जाता है, हर ऋतु उसको कष्ट देती है। वसन्त मे उसके हृदय मे आग जल उठती है। श्रीकृष्ण के प्रेम मे वह मूर्छित तक हो जाती है। कोई कहता है उसे दृष्टि लगी है। कोई कहता है वह बेचारी रूप रस मे पगी है। कवि ने एक स्थान पर कहा है कि मदिरा पान करने के बाद सुधि बनी रहती है पर प्रेम का सुधारस पान करने पर किसी को सुधि नहीं रहती।^३

भगवान् श्रीकृष्ण उसे एक दिन स्वप्न मे प्राप्त होते है। कुञ्ज मे जहाँ पुष्पो का दीपक है, वह अपने प्रिय से अभिसार करती है। प्रथम समागम मे वह लज्जित होती है और अचल के पवन से वह पुष्पो के दीपक को बुझाना चाहती है पर वह दीपक नहीं बुझता। वह हँसती हुई प्रिय के साथ लिपट जाती है।^४

नन्ददास जी ने सभोग का चित्रण किया है। स्वप्न मे रूपमंजरी श्रीकृष्ण से कुञ्ज मे मिलती है। इस काव्य मे प्रेम नारी की ओर से प्रारम्भ होता है। रूपमंजरी का विवाह एक अयोग्य वर से हो जाता है। फिर रूपमंजरी श्रीकृष्ण के प्रेम की ओर अपने को उन्मुख करती है। उसकी सखी इन्दुमती प्रेमवटक का कार्य करती है।

वेलिक्रिसन रुकमणी री

‘रूपमंजरी’ से भिन्न प्रकार का काव्य ‘वेलि क्रिसन रुकमणी री’ है

१. अकथ कथा मनमथ विथा, तथा उठी तन जागि ॥

किहि विधि राखै, क्यों रहै, रुई लपेटो आगि ॥

नन्ददास ग्रंथावली, रूपमंजरी, पृष्ठ ११९

२. फिर गये नैन मूरछा आई। बहुरि सहचरी कठ लगाई।

सब कोउ कहै डोठि है लागी। निपट अनूप रूप रस पागी ॥

नन्ददास ग्रंथावली, रूपमंजरी पृष्ठ १२०-१२१

३. भूत छिये मदिरा पिये, सब काहू सुधि होय।

प्रेम सुधारस जो पियै, तिहि सुधि रहे न कोय ॥

नन्ददास ग्रंथावली, रूपमंजरी पृष्ठ १२१

४. पुहुपनि ही के दीपक जहाँ। जगमग जोति लगी रही तहाँ ॥

प्रथम समागम लज्जित तिया। अंचल पवन सिरावति दिया ॥

दीप न बुझाई बिहसि बरबला। लपटि गई पिय उरसि रसाला ॥

नन्ददास ग्रंथावली, रूपमंजरी पृष्ठ १२४

जिसमें रुक्मिणी का प्रेम श्रीकृष्ण के प्रति है। रुक्मिणी इसमें लक्ष्मी है तथा श्रीकृष्ण विष्णु है। अतः यह काव्य आदि शक्ति और परमात्मा के प्रेम का काव्य है। इसमें नायक या नायिका कोई भी सासारिक नहीं है। अतः प्रेम का चित्रण दिव्य है। कवि ने कहा है कि परमात्मा ने मानव रूप धारण कर लीला की है। इसीलिए इसमें सभोग की विभिन्न दशाओं का विस्तृत चित्रण भी है।

पुहुपावती

दुखहरनदास की 'पुहुपावती' भी एक आध्यात्मिक प्रेम-काव्य है। इसमें पुहुपावती को ब्रह्म की ज्योति और नायक राजकुँवर को आत्मा या साधक समझा जा सकता है। अतः साधक का प्रेम इसमें लौकिक नहीं रह जाता। प्रेम की प्राप्ति के लिए नायक योगी बनकर निकलता है। मालिन इसमें प्रेमघटक का कार्य करती है। इस काव्य में नायक के जीवन में तीन नायिकाएँ आती हैं। नायक मालिन द्वारा नायिका के परम सौंदर्य की चर्चा सुनकर मूर्छित होता है। सूफी कवियों में नायिका के माता-पिता प्रायः प्रेम में बाधक बनते हैं। नायक के माता-पिता किसी प्रकार बाधक नहीं बनते। पर 'पुहुपावती' में राजकुँवर का पिता पुहुपावती की ओर से उसे विमुख करने के लिए काशी नरेश की कन्या से उसका विवाह कर देता है। तथापि वह पुहुपावती को स्मरण करता रहता है अतः नायक और नायिका का मिलन होता है। इस कथा में प्रतीकात्मकता है जिस पर "प्रतीक योजना" अध्याय में विस्तार से विचार किया गया है।

प्रेम प्रगास

धरणीदास कृत 'प्रेम प्रगास' भी एक आध्यात्मिक प्रेमाख्यान है जिसमें नायक साधक और नायिका परमात्मा के रूप में चित्रित की गई लगती है। इस काव्य की प्रतीकात्मकता के सम्बन्ध में भी "प्रतीक योजना" अध्याय में विस्तार से विचार किया गया है। इस काव्य के प्रेम निरूपण की विशेषता यह है कि गुरु के रूप में मैना इसमें प्रेमघटक का कार्य करती है। प्रेम का उदय सर्वप्रथम नायक में होता है और अपनी प्रेयसी को प्राप्त करने के लिए वह जोगी बनकर निकलता है। मार्ग में अनेक प्रकार की बाधाएँ आती हैं। कथा का विकास सूफी प्रेमाख्यानों की शैली पर किया गया है। नायक के जीवन में एक अन्य नायिका भी प्रवेश करती है फिर भी उसकी दृष्टि मुख्य नायिका की ओर से हटती नहीं दिखाई पड़ती।

इस प्रकार हम देखते हैं कि असूफी प्रेमाख्यानों में प्रेम-निरूपण की विभिन्न प्रवृत्तियाँ और कोटियाँ पाई जाती हैं। इनके भिन्न-भिन्न स्तर हैं। पर इन प्रेमाख्यानों में कुछ सामान्य विशेषताएँ पाई जाती हैं। सूफी प्रेमाख्यानों की प्रेमाभिव्यक्ति की प्रवृत्तियों से इन प्रेमाख्यानों की प्रवृत्तियों में काफी अन्तर भी है। जिस पर तुलनात्मक अध्ययन में विचार किया गया है।

तुलनात्मक अध्ययन (स)

आलोच्यकाल में चार प्रकार के असूफी प्रेमाख्यान लिखे गये हैं जिनकी प्रेमाभिव्यक्ति पर इसके पूर्व विचार किया जा चुका है। कुछ लौकिक कोटि के प्रेमाख्यान हैं जिनमें दाम्पत्य, काम या सत की प्रवृत्तियों को अभिव्यक्ति दी गई है। इन प्रेमाख्यानो में 'बीसलदेव रास' 'ढोला मारू रा दूहा' 'लखमसेन पद्मावती' कुशल लाभकृत 'माधवानल कामकदला चउपई' गणपतिकृत 'माधवानल कामकदला प्रबध', चतुर्भुजदासकृत 'मधुमालती', 'रसरतन', 'छिताई वार्ता', 'मैनासत' आदि हैं। दूसरे प्रकार के प्रेमाख्यान वे हैं जिनमें आध्यात्मिक प्रेम का प्रकटीकरण हुआ है। ऐसे प्रेमाख्यानो में 'रूपमजरी', 'वेलिकिसन रुकमणी री', 'प्रेम प्रगास' और 'पुहुपावती' प्रमुख हैं। इन प्रेमाख्यानो में प्रायः प्रतीको का निर्वाह करने का प्रयास दिखाई पड़ता है। 'प्रेम प्रगास' में बाबा धरणीदास ने कहा है "इस काव्य में स्त्री पुरुष का भाव आत्मा और परमात्मा का है। बिछुड़ने के बाद मिलन होता है इसी प्रसंग को धरणी ने अंकित किया है।"^१ दुखहरनकृत 'पुहुपावती' में तो सूफी आदर्शों का अनुकरण स्पष्ट दिखाई पड़ता है। सूफी कवियों की भांति ही ये कवि ईश्वर की वदना करते हैं। शाहेवक्त की प्रशंसा करते हैं। गुरु का परिचय देते हैं और विनम्रता का प्रदर्शन करते हैं। दुखहरनदास ने ईश्वर की वदना के अतिरिक्त शाहेवक्त और गजेब का गुणगान किया है^२। तथा गुरु का परिचय दिया है।^३ बाबा धरणीदास ने भी यह शैली अपनायी है। पर कुछ समानताएँ होते हुए भी सूफी प्रेमाख्यानो तथा असूफी प्रेमाख्यानो में कुछ मौलिक अंतर स्पष्ट दिखाई पड़ते हैं। असूफी प्रेमाख्यानो के रचयिता, जिन्होंने प्रतीको का आश्रय लिया है, अपने कथानको का सगठन सूफी कवियों के कथानको के ढग पर अवश्य करते हैं, पर प्रेमाभिव्यक्ति में वे भारतीय आदर्शों के प्रतिकूल जाते हुए नहीं दिखाई पड़ते।

असूफी प्रेमाख्यानो में स्त्रियों के प्रेम में तीव्रता

इन कवियों ने प्रेम की तीव्रता प्रायः स्त्रियों में दिखलायी है। 'रूपमजरी'

१. स्त्री पुरुष को भाव, आत्मा और परमात्मा।

बिछुरे होते मेराव, धरनी प्रसंग धनी कहत ॥

प्रेम प्रगास—विश्राम ६ अप्रकाशित

२. दिली साह सराहौ काहा। औरंगजेब पंरवी माहा।

नौखंडमह परी दोहाई ॥ रविहू ते तेज तपे अधिकाई ॥

पुहुपावती—अप्रकाशित

३. नाउ मलूकदास गुरुकेरा। जिन्हके सरन भये हम चेरा ॥

पुहुपावती—अप्रकाशित

मे रूपमजरी का विवाह ब्राह्मण किसी अयोग्य वर से करा देते है। उसकी सखी इदुमती उसे श्रीकृष्ण की ओर उन्मुख करती है और उनके रूप और गुण की प्रशंसा कर उसे श्रीकृष्ण की ओर आकृष्ट करती है। रूपमजरी श्रीकृष्ण के विरह में जलने लगती है।” बेलिक्रिसन रुक्मणीरी में रुक्मिणी में प्रेम की तीव्रता अधिक है। वह श्रीकृष्ण के यहाँ अपना सदेश भेजती है। श्रीकृष्ण आकर उसकी रक्षा करते है। शिशुपाल पराजित होता है।

‘प्रेम प्रगास’ में नायक साधक है और उसके हृदय में सूफी नायको की भांति पहले प्रेम का उदय होता है। मैना आकर प्रानमती का सौन्दर्यवर्णन उसके सामने करती है और वह उसके प्रति अनुरक्त हो उठता है। वही नायिका के हृदय में भी प्रेम जागृत करती है। वह सुंदर पति के लिए शिवाराधन किया करती है। मैना द्वारा राजकुमार की चर्चा सुनकर वह राजकुमार के लिए व्यग्र हो उठती है। इस काव्य में नायक और नायिका दोनों का प्रेम एक-सा तीव्र दिखाई पड़ता है।

दुखहरनदासकृत ‘पुहुपावती’ काव्य में नायिका पुहुपावती में प्रेम की तीव्रता अपेक्षाकृत अधिक दिखाई गई है। पुहुपावती अनूपगढ़ के राजा अबरसेन की कन्या है। वाटिका में एक दिन उसकी दृष्टि कुमार पर पड़ती है और उसे देखकर वह आसक्त हो उठती है। नायक सभी उसके प्रेम में प्रमत्त हो उठता है और उसकी प्राप्ति के लिए अनेक प्रकार की कठिनाइयों का सामना करता है।

दाम्पत्य प्रेम तथा सत को अभिव्यक्ति देने वाले प्रेमाख्यानों में भी प्रायः स्त्रियों में ही प्रेम की तीव्रता दिखलाई गयी है। ‘बीसलदेव रास’ में राजमती ‘ढोला मारू रा दूहा’ में मारवणी, ‘मैनासत’ में मैना में प्रेम की तीव्रता अधिक है। सूरदास कृत ‘नलदमन’ में दमयंती को अपने प्रेम के लिए नल की अपेक्षा अधिक कष्ट झेलना पड़ता है ‘छिताई वार्ता’, ‘माधवानल कामकदला प्रबंध’, चतुर्भुज दास कृत ‘मधुमालती’ इनमें नायक और नायिका दोनों के प्रेम में समान रूप से उत्कटता दिखाई जा सकती है। ‘रसरतन’ में रम्भावती सोम नामक राजकुमार पर आसक्त होती है। मुदिता नामक दासी उसे अलग हटाकर नलदमयंती, माधवानल कामकदला, उषा-अनिरुद्ध आदि की प्रेम-कथाएँ सुनाती है। ये कथाएँ उसकी व्यथा को और प्रखर कर देती हैं। उसके प्रेम में और प्रगाढ़ता आ जाती है। इसके विपरीत नायक रम्भा में प्रेम रखते हुए एक अन्य नायिका से अनुचित प्रकार से अभिसार करता है।

सूफी प्रेमाख्यान

इसके विपरीत सूफी प्रेमाख्यानों में प्रेम का उदय सर्वप्रथम प्रायः पुरुषों में होता है और उनमें प्रेम की अधिक तीव्रता दिखलाई पड़ती है। मुल्ला दाऊद कृत ‘वदायन’ में लोरिक में प्रेम की प्रखरता अधिक दिखलाई पड़ती है।

कुतुबनकृत 'मृगावती' में नायक राजकुँवर में मृगावती से अधिक प्रेम दृष्टिगोचर होता है। वह मृगावती पर आसक्त है और आजीवन उसके लिए तड़पता रहता है। 'पद्मावत' में रतनसेन को पद्मावती के लिए अनेक प्रकार की कठिनाइयों का सामना करना पड़ता है। बल्कि जहाँ पर असूफी प्रेमालम्बानों की नायिकाएँ कोमल, सहज और भावप्रज्ञ हैं वहीं सूफी प्रेमालम्बानों की नायिकाएँ प्रारम्भ में प्रायः कठोरता बरतती दिखाई पड़ती हैं। 'मधुमालती' में नायिका कठोर नहीं चित्रित की गयी है। पर दक्खिनी के 'चदरबदन और महियार' कथा में नायिका नायक के प्राणान्त के बाद ही द्रवित होती है। [नायिकाओं की यह कठोरता केवल भारतीय सूफी प्रेमालम्बानों की ही विशेषता नहीं है] निजामी भी लैला और शीरी को कठोर चित्रित करते हैं। मजनू लैला के लिए असाधारण कष्ट झेलता है। पर लैला पारिवारिक बंधनों में इस प्रकार जकड़ी है कि मजनू की उपेक्षा स्वाभाविक रूप से हो जाती है। फरहाद भी शीरी के लिए अपना दम तोड़ देता है। अमीर खुसरो भी लैला और शीरी को कठोर ही चित्रित करते हैं। केवल यूसुफ जुलेखा ही एक ऐसी कथा है जिसमें नायिका तपती है, तड़पती है और नायक के लिए सर्वस्व अर्पित कर देने के लिए सन्नद्ध दिखाई पड़ती है। पर इसका कारण संभवतः यह है कि यह कथा कगन से ली गयी है जिसमें विशेष पारवर्तन के लिए स्थान नहीं था।

असूफी नायिकाओं में विरह की तीव्रता

असूफी प्रेमालम्बानों में प्रायः नायिकाओं में विरह की तीव्रता अधिक दिखाई गयी है। 'ढोला मारू रा दूहा' में मारवणी विरह में इतनी विकल है कि गर्म भात तक नहीं खाती। इसलिए कि हृदय में प्रियतम बसता है और उसे भय है कि प्रियतम कहीं अल न जाय। मारवणी विरह में जलती हुई कुझों के पास जाती है और उनसे पख माँगती है ताकि सागर पार जा सके और प्रियतम से मिल सके पर वे अस्वीकार कर देती हैं। (ढोला मारू रा दूहा—दूहा ६१-६३) कुझें कहती हैं "यदि तुम सदेश भेजना चाहती हो तो हमारे पखों पर लिख दो (ढोला मारू रा दूहा—दूहा ६५) पर मारवणी आतुर है। वह कहती है "तुम्हारी पखों पर तो जल पड़ेगा और स्याही गल जायेगी। वह फिर विधाता से पख की माँग करती है (दूहा —६५) कि उड़कर वह प्रिय से मिल जाय। (दूहा—७०)।

'बीसलदेव रास' में राजमती के हृदय में भी असाधारण विरह-वेदना है। उसने अपने प्रियतम को जो पत्र लिखा है उसमें हृदय की आर्त पुकार ही नहीं सुनाई पड़ती बल्कि व्यथा का चरमोत्कर्ष भी दिखाई पड़ता है। वह कहती है "हे प्रियतम! मैं तो जयमाला लेकर तुम्हारा जप किया करती हूँ। दिन

गिनते-गिनते नख घिस जाते हैं और कौये उडाते-उडाते मेरी दाहिनी बाँह थक गयी है।”^१

‘रसरतन’ में तो कवि ने विरह की दश दशाओं का क्रमबद्ध चित्रण किया है^२। इसमें कवि ने रम्भा के विरह की एक-एक अवस्था का पृथक् पृथक् वर्णन किया है। नददासकृत ‘रूपमजरी’ में तो नायिका यहाँ तक कहती है “मैं जानती हूँ कि प्रियमिलन से विरह में अधिक सुख है।”^३

“पुहुपावती” में विरह की स्थिति का चित्रण करते हुए दुखहरन दास ने कहा है कि नायिका विरहास्वस्था की मरण स्थिति में पहुँच गयी है। वह कहती है “मैं अपनी व्यथा का वर्णन किससे कहूँ। फूल शूल हो गया है। कली काँटा हो गयी है। रात राकसनी हो गयी है। सेज सापिन हो गयी है।”^४

सूफी प्रेमाख्यानों में विरह के चित्रण का विस्तार

सूफी प्रेमाख्यान साधना की एक विशेष पद्धति का परिचय देने के लिए लिखे गये हैं। उनमें विरह को विशेष महत्व दिया गया है। विरह की यह तडप अधिक साधक में देखी जाती है। ‘ज्ञानदीप’ की देवयानी तथा ‘यूसुफ जुलेखा’ की जुलेखा को छोड़कर विरह की तीव्र स्थिति हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों में पुरुषों में दिखलाई गयी है। विरह की आँच में तपकर ही कुदन की भाति साधक शुद्ध होता है। इसीलिए सूफी प्रेमाख्यानों में विरह के चित्रण को विस्तार दिया गया है। सूफीमत के अनुसार ‘खुदा’ से पृथक् होते ही “रूह” विरह में तडपने लगती है और सारा जीवन इस विरह में तपती रहती है। ‘मृगावती’ का राजकुँआर ‘पद्मावत’ का रतनसेन, ‘मधुमालती’ का मनोहर, ‘चित्रावली’ का सुजान

१. पान सोपारिय बिस बडइ,
ले जपमालीय भइ जपउं नांह।
दीह भीणता नह धस्या,
म्हांकी काग उड़ावती थाकीय जीयणी बांह।

बीसल देव रास—छंद ९१

२. विप्रलंभ जिमि मूल है, क्रम क्रम विस्तर साथ।
दस अवस्था कवि कहत है, तहां प्रथम अभिलाष ॥
३. हौं जानों पिय मिलन ते, विरह अधिक सुख होय।
मिलतै मिलियै एक सौं, बिछुरे सब ठां सोय।

नंददास ग्रथावली, ब्रज रतनदास, पृष्ठ १२२

४. दुखहेरन पीव बिनु मरन की गति,
कासों मैं बरनि कहौ बिथा कहौ आपनी।
फूल भयो मूल मूल कली भइ काँटा,
ऐसी रात राकसनी भई सेज भई सापिनी ॥

विरह मे अधिक कष्ट झेलते हुए चित्रित किये गये है। मृगावती, पद्मावती, मधुमालती, चित्रावली प्रायः उस समय नायको को प्राप्त होती है जब वे विरह मे काफी तप चुकते है। नायको मे प्रेम तीव्र है अतः विरह की तीव्रता तो स्वाभाविक ही है। इसके विपरीत नायिकाएँ कठोरता का व्यवहार भी करती पाई जाती है। विरह-विकल रतनसेन गंधर्वसेन के यहाँ पहुँच चुका है पर अभी पद्मावती उसे कच्चा ही समझती है। मृगावती भी राजकुवर के प्रति कठोर दिखाई पड़ती है। यदि यह कठोरता न होती तो सूफी कवियों का वह अभीष्ट ही सिद्ध नहीं होता जिसमे साधना को कठिन बताया जाता है। अमीर खुसरो की लैला और शीरी भी उतनी ही कठोर है, जितनी निजामी की लैला और शीरी।

भारतीय कवियों ने प्रायः स्त्री को कोमल और अधिक सवेदनशील चित्रित किया है। उसमे अधिक प्रेम भी है। विरह भी है। कालिदास के 'कुमार सभव' मे पार्वती शिव की प्राप्ति के लिए कठोर तप करती हुई दिखाई गयी है। 'मेघदूत' मे लगता है कि यक्ष विरही है पर अधिकांश श्लोको मे वह अपनी विरह विधुरा पत्नी की ही व्यथा वर्णन करते हुए पाया जाता है। 'मृच्छकटिक' मे भी शूद्रक ने वसन्तसेना मे ही प्रेम की प्रबलता दिखलाई है। यही स्थिति 'स्वप्नवासवदत्ता' मे वासवदत्ता की है। 'सदेश रासक' के कवि अद्दहमाण ने भी नायिका मे ही विरह की तीव्रता दिखलायी है।

कुछ अपवादो को छोड़कर हिन्दी के असूफी प्रेमाख्यानो मे भी प्रायः यही विशेषता उभर कर आयी है। 'पुहुपावती' और 'प्रेम प्रगास' मे जहाँ नायको मे समान उत्कटता दिखलायी गयी है, सूफियों का प्रभाव हो सकता है।

सूफी कवियों का चरमलक्ष्य अपने प्रियतम ईश्वर से मिलन है। उनका मत है कि रूह खुदा से विलग हो जाती है अतः उसमे "शौक" प्रबल होता है। प्रियमिलन की उत्कट लालसा उनमे बनी रहती है। पर प्रिय का मिलन साधारण स्थिति मे नहीं होता। यह तो तभी सम्भव है जब रूह विरह मे पूर्ण रूप से तपकर पवित्र हो जाय। इसीलिए सूफी कवि विरह के चित्रण को विस्तार से देते है।

असूफी प्रेमाख्यानो में संभोग का चित्रण

पर असूफी प्रेमाख्यानो मे विरह का चित्रण इस दार्शनिक परिवेण मे नहीं किया गया है। आध्यात्मिक प्रेम को प्रकट करने वाले असूफी प्रेमाख्यान जिनमे आत्मा और परमात्मा के मिलन का सकेत है विरह को उतना विस्तार नहीं देते जितना सूफी कवि देते है।

कई असूफी प्रेमाख्यान मे संभोग के चित्रण पर कवियों की दृष्टि अपेक्षाकृत अधिक रमी है। 'ढोला मारू रा दूहा' 'छिताईवात' 'सदयवत्ससारिलगा', 'माधवाज्ञल कामकदला', 'नलदमन', 'रस रतन', 'प्रेम प्रगास', 'पुहुपावती' आदि मे प्रेम और विरह का चित्रण किया गया है। पर इन काव्यों मे संभोग के विस्तृत चित्रण को कवियों ने अधिक महत्व दिया है। 'ढोला मारू रा दूहा' मे ढोला को मारवणी के साथ रमण करते

चित्रित किया गया है। मारवणी के यहाँ पहुँचकर ढोला १५ दिन तक रहता है। इस समय उसे मारवणी के साथ केलि क्रीडा करते चित्रित किया गया है।^१

‘छिताई वार्ता’ में छिताई तथा सौरसी की केलि-क्रीडा का विस्तृत वर्णन किया गया है। सुदरियाँ छिताई को हाथ पकड़कर शैया तक ले जाती है (छंद १९१)। इसके पश्चात् सौरसी के, कम्पन, प्रस्वेद, चुम्बन, परिरभन और रतिक्रीडा का चित्रण कवि ने किया है। ‘छिताई वार्ता’ में छिताई को भी कोक-कला के आसनो, कमलबध की विधियो विपरीत रति तथा चातुर्यपूर्ण उक्तियो में चतुर चित्रित किया गया है।^३ सद्यवत्ससार्वलिंगा कथा की एक प्रति में भी सारंगा और सद्यवच्छ को सभोग करते चित्रित किया गया है। नवलकिशोर प्रेस लखनऊ से प्रकाशित एक प्रति में सारंगा को सदाब्रज से गुरु के यहाँ पढते समय ही एक उद्यान में लिपटकर मिलते चित्रित किया गया है।^४

गणपतिकृत ‘माधवानल कामकदला’ में तो माधव कामदेव का अवतार बतलाया गया है। कामकदला के साथ विलास तथा केलि-युद्ध का वर्णन गणपति ने विस्तार के साथ किया है।^५ चूडियो के टूट जाने का, हार के मर्दित हो जाने का तथा आभरण उतर जाने का तथा खाट के भार न सह सकने तक का चित्रण

१. ढोला मारू रा डूहा, पृष्ठ १४१, १४२, १४३,

२. मदन बान तन जाइ न सह्यो ॥

उठि मुरसी आंचल गह्यो ॥

छारत कर कुंचकी लजाइ ।

फूकइ द्रिष्ट दीया बुझाइ ॥ छिताई वार्ता, छंद १९२

भौ बिमौन मुखि कंपइ देह ।

चल्यो प्रसेद प्रथम सित नेह ॥

अधर प्रकार कुच गहन न देइ ।

छुवन न अग छिताई देई ॥

छिताई वार्ता, छंद १९३

३. आसन (?) कमल विष बंध ।

बिपरित रतिन चौज अति सध ॥

कोकिल बयनि कोक गुन गुणी ।

कछु बुधि सखि न पइ सुणी ॥ छिताई वार्ता, छंद २००

४. नागफनी सन्मुख मिल्यो, हार परे गल मांह ।

कीन्ह केलि सुख नींद बस, प्रेम डोर बंध बांह ॥

सारंगा सदाबूज ।

५. देखिये गणपति कृत माधवानल कामकदला प्रबंध,

पृष्ठ १०६, १०७,

भी गणपति ने किया है।^१ 'वेलि क्रिसन रुकमणी री' में काम का प्रसंग है। कवि पृथ्वीराज ने श्रीकृष्ण के समीप जाती हुई रुक्मिणी का चित्रण करते हुए बताया है कि "उनका शरीर पीला पड़ गया। चित्त व्याकुल हो गया। हृदय धक्-धक् करने लगा और उन्हे अधिक कष्ट हुआ। उन्होंने अपने नेत्रों में लज्जा धारण करके पदों के नूपुरों की झंकार तथा कंठ-कोकिल का मधुर स्वर बद कर दिया।"^२ कवि ने फिर आगे कहा है "जिन रुक्मिणी के बाल खुल गये थे मोतियों की माला छिन्न-भिन्न हो गयी थी, उन लज्जा, भय तथा प्रीति से पूर्ण रुक्मिणी को सखियों ने पुनः प्राणपति श्रीकृष्ण के पास पहुँचाया।"^३ सत् कवि बाबा धरणीदास ने भी कुवर तथा जानमती के सभोग का चित्रण किया है। प्रथम मिलन के समय का भय और लज्जा के अतिरिक्त बाबा धरणीदास ने कपित अंग, प्रसेद कन, तथा थहराते हुए युगल जघों का भी वर्णन किया है।^४

संस्कृत काव्यों में सभोग चित्रण

संस्कृत साहित्य में कामशास्त्रीय आधार पर सभोग का चित्रण किया गया है। 'कुमार सभव' के अष्टम सर्ग में भी सभोग के विस्तृत चित्रण मिलते हैं।^१ नैषध महाकाव्य में नल और दमयंती के मिलन का प्रसंग श्रीहर्ष ने कामशास्त्र को दृष्टि में रखकर अंकित किया है। प्रेम के साथ काम का उन्होंने अनिवार्य सम्बन्ध बताया है। श्री हर्ष ने कहा है "महाराज नल के विवेक आदि गुण अपने प्रभाव से काम चाचल्य को न रोक सके क्योंकि सृष्टि का यही धर्म है कि जहाँ पर

१. चूड़ी सवि चटकी गई। रलिउ मुत्ताहल हार।

आभरणा उतरि पड़इ। खाट खमइ नहिं भार।

माधवानल कामकंदला प्रबंध—पृष्ठ १०६

२. त्री बदन पीतता चित्त व्याकुलता, हियँ ब्रग छागी खेद दुह।

धरि चख लाज पगे नेउर धुनि, करे निवारण कंठ कुह।।

वेलि क्रिसन रुकमणी री, छंद १७६

३. पुनि रपि पधरावी कन्है प्राणपति।

सहित लाज भय प्रीति सा।

भुगत केस त्रूटी भुगतावलि,

कस छूटी छुद्र घटिका।।

वेलि क्रिसन रुकमणी री, छंद १७८

४. कंपित अंग प्रसेद अभी जंघ जुगल थहराइ।

अरुध कंध कीहु उरध सम। वचन वकती नहीं जाइ ॥

प्रेम प्रगास, विलास २४२

५. कुमार सभव, अष्टम् सर्ग, अखिल भारतीय विक्रम परिषद काशी

प्रेम होता है वहाँ कामदेव ऐसी चंचलता उत्पन्न कर देता है।^१ नैषध का अष्टादश सर्ग सभोग के विस्तृत चित्रण से परिपूर्ण है।^२ बिल्हण कवि ने चार पचाशिका में चौर कवि के सभोगकाल की स्मृतियों का पूर्ण विवरण दिया है। राजकन्या के साथ चुबन, परिरभन के अतिरिक्त नखक्षत तक का वर्णन कवि ने किया है।^३ 'गीतगोविंद' काव्य में भी कवि जयदेव ने राधा को कृष्ण द्वारा आलिंगन करते, चुबन करते भुजपाशों में कसते तथा कामकेल करते चित्रित किया है।^४

ईरान के सूफी प्रेमाख्यानों में सभोग के चित्रण का अभाव

हिन्दी के असूफी प्रेमाख्यानों में यही परम्परा पल्लवित हुई दीख पड़ती है। ईरान की सूफी प्रेमकथात्मक मसनवियों में काम का ऐसा वर्णन नहीं पाया जाता। निजामी और जामी की मसनवियों में कहीं भी इस प्रकार का सभोग का चित्रण नहीं है। हिन्दी के सूफी कवि जायसी और मन्नन में सभोग का जो चित्र प्रस्तुत किया गया है वह भारतीय प्रभाव के कारण हो सकता है।

उसमान ने 'काम शास्त्र खड' में चार प्रकार की नारियों के अतिरिक्त यह बताया है कि किस प्रकार के पुरुष को कैसी स्त्री से रमण करना चाहिए।^५ पर हिन्दू कवियों की भाँति सभोग और रमण का इनमें वर्णन विस्तार नहीं है।

१. अल नलं रोद्धुममी किला = भवन् गुणा विवेकप्रमुखा न चापलम् ।

स्मरः स रत्यामनिरुद्धमेव यत्जुत्ययं सर्गनिसर्ग ईहाः ॥
नैषध प्रथमसर्ग, ५४

२. देखिये नैषध महाकाव्यम्, अष्टादशसर्ग, श्लोक ५८, ६०, ६५, ६६, ६७,
६८ चौखम्भा संस्कृत सिरोज, बनारस ।

३. श्री बिल्हण कविकृत चौर पंचाशिका, एस० एम० ताडपत्रिकर एम० ए०
ओरियंट बुक एजेंसी पूना, १९४६

(अ) अद्यापि तां नखपदं स्तनमण्डलेयद्वतं मयास्यमधुपानं विमोहितेन ।
उद्भिन्नरोम पुलकैर्बहुभिः समन्ताज्जागर्ति रक्षति विलोकयति स्मरामि ॥
श्लोक — ३५

(ब) अद्यापितत्सुरतकेलं निरस्त्रयुद्धं बन्धोपबन्ध पतनोत्थित
शून्यहस्तम् ।

दन्तौष्ठपीडननखक्षतरक्तसिक्तं तस्याः स्मरामि रति
बंधुरनिष्ठुरत्वम् ॥ श्लोक — ४८

४. जयदेव कृत गीत गोविंद, किताब महल इलाहाबाद, पृष्ठ ८, १४, ४४

५. उसमानकृत चित्रावली, पृष्ठ २१४ से २१७ तक ।

असूफी काव्यों में सतीत्व का महत्व

हिन्दी के असूफी प्रेमाख्यानो की एक और अपनी विशेषता है। इनमें जिन नायिकाओं का अपने पति से प्रेम है, वे सतीत्व की रक्षा को भी महत्व देती हैं। अनेक कवियों ने नायिकाओं के सत की परीक्षा कराई है और उसका गुणगान किया है। ये नायिकाएँ सर्वत्र पत्नीत्व और सत की गरिमा निभाती दिखाई पड़ती हैं।

‘बीसलदेव रास’ में राजमती को एक कुटनी सतीत्व से डिगाना चाहती है। पर वह अपनी दृढता का परिचय देती है और कुटनी से कहती है “हे कुटनी मैं तेरा पेट फडवाती हूँ। मैं देवर और जेठ को बुलवाती हूँ, तेरी वह जिह्वा निकलवाती हूँ जिसने ऐसी बात कही है और नाक के साथ तेरे दोनों ओष्ठ कटवाती हूँ।”^१ प्रिय को सदेश भेजते हुए वह कहती है “हमें दो शरीर एक प्राण प्राप्त हुए हैं। अतः उस दूसरे शरीर को तुम क्यों छोड़ रहे हो। मैं उच्च कुल की कन्या हूँ। शील जजीर है। यौवन को मैंने चोर की भाँति छिपाकर रखा है इसलिए पग-पग पर तुम्हें अपराध लग रहा है।”

आलमकृत ‘माधवानल कामकदला’ में कामकदला एक नर्तकी है पर जब यह उसे असत्य सूचना मिलती है कि उसका प्रेमी माधव मर चुका है तो वह प्राणहीन हो जाती है।^३

१. पेट फडावउं थारउ कूटणी,
कोकउं देवर अरु बड़उ जेठ।
काढउं जीभ जिण बोलियउ,
नाक सरीसा काटउं दूनिउ होठ।

बीसलदेव रास, छंद ८४

२. जाणिउ हो राजा थाकउ जाण,
दुहुं रे काया मिलउ एक पराण।
साकयउं दूरिथि मेलिहयइ,
कुल की रे बेटी लाज जजीर।
जोबन राषउं नइ चोर जिउं,
पगि पगि तो नइ पहुँचरे पाप।
इणि भवि उलगाणउ हुउ,
अमर भवि कालउ साप।

बीसलदेव रास, छंद ९२

३. आलम भीत वियोग को सबद परयो जब कान।
लोभ न कीनो स्वास को, गये अहि सग प्राण।।

हिन्दी प्रेमगाथा काव्य संग्रह—पृष्ठ २१६

‘छिताई वार्ता’ मे छिताई भी अलाउद्दीन से अपने सत की रक्षा करती है। एक दूती उसको सतीत्व से डिगाने जाती है। पर छिताई कहती है सौरसी के अतिरिक्त और जो पुरुष है वे मेरे लिए पिता, पुत्र या बधु के समान है। यह सुनकर दूती विकल हो उठी। उसका दाव नहीं चला।^१ दूतियों को कहना पड़ता है कि मैंने तुम्हारा सत देखा और हम इस परिणाम पर पहुँचे कि तूने ज्ञान का तत्व ग्रहण किया है। तेरे समान एकचित्त नारी नहीं है।”^२

दामो रचित लखमसेन पद्मावती कथा मे पद्मावती भी सिद्ध योगी से लखमसेन के दर्शनो का वरदान माँगती है और कहती है कि यदि यह न होगा तो मैं अग्नि मे जल जाऊँगी।^३

साधनकृत ‘मैनासत’ मे तो प्रेम से अधिक सत का गौरव-गान किया गया है। कवि ने अनेक प्रसंगो मे मैना के सत को प्रकट किया है। एक स्थान पर वह कहता है कि कर्ता ने मैना के सत को स्थिर रखा। कुटनी को निकालकर गंगा के पार कर दिया गया है।^४

इसी प्रकार ईश्वरदास कृत सत्यवती कथा मे जिसे कि कुछ विद्वानो ने प्रेमाख्यान कहा है, सत की महत्ता स्थापित की गयी है। आलोच्यकाल मे

१. विण सौरसीं पुरुष जे आण,
पिता पुत्र तें बंध समान।
तब सुणि दूती दुचित्ती भई,
अब मै पैज अकारथ गई॥

छिताई वार्ता—छंद ५२०

२. हम तो देख्यो तेरौ संतु (सत्तु)
तैं तो गह्यो ग्यान कौ तंतु (तत्तु)
तो सी नहीं एक चित नारि।
तर्बाह लई हम बात विचारि॥

छिताई वार्ता—छंद ५२३

३. पद्मावती कहइ सुणनाथ,
एक बोल मांगू तो हाथि।
लखमसेन दरसन देखालि,
नहितर मरं हुतासन झालि।

लखमसेन पद्मावती, पृष्ठ ४५

४. सत मैना को साधन थिर राखौ करतार।
कुटनी देस निकारी कीनी गंगा के पार॥

मैनासत, पृष्ठ २०६

हिन्दू कवियों ने अपने काव्यों में सत की प्रवृत्ति को मुखर किया है। इसके मूल में राजनीतिक तथा सामाजिक कारण हो सकते हैं। अलाउद्दीन खिल्जी से लेकर अकबर तक के इतिहास का अध्ययन किया जाय तो यह ज्ञात होगा कि मुसलमान तथा मुगल बादशाहों ने हिन्दू कन्याओं का अपहरण किया। संभव है आक्रमणकारियों के दुर्दम शिकजे में भी सत, लज्जा और पवित्रता की रक्षा के लिए हिन्दुओं को शक्ति सम्पन्न करने के उद्देश्य से इन कथाओं में सत को स्थान दिया गया हो। सूफी प्रेमाख्यानों में केवल 'पद्मावत' ही एक ऐसा काव्य है जिसमें पद्मावती देवपाल की कुटनी द्वारा बहकाए जाने पर भी अपने सत की रक्षा करती है। इन प्रेमाख्यानों में पति-निष्ठा को महत्व देते हुए कवि अवश्य दिखाये गये हैं। पर असूफी कवियों की भांति वे सत की स्थापना का प्रसंग नहीं ले आते।

कठिनाइयों का चित्रण

असूफी प्रेमाख्यानों के नायकों को उतनी कठिनाइयों का भी सामना नहीं करना पड़ता जितनी सूफी प्रेमकथाओं में चित्रित किया गया है। अपनी प्रेम-साधना में सफल होने के लिए 'मृगावती' का राजकुवर, 'पद्मावत' का रतनसेन, 'मधुमालती' का मनोहर तथा 'चित्रावली' का सुजान अधिक कष्ट उठाते रहें। रतनसेन को पद्मावती की प्राप्ति के पूर्व सूली पर भी चढ़ना पड़ता है। मनोहर को राक्षस से मुकाबला करना पड़ता है। सुजान को हत्यारों का सामना करना पड़ता है। इसके अतिरिक्त लगभग सभी प्रेमाख्यानों के नायक जोगी बन कर घर से निकलते हैं। बिना कठिनाइयों का सामना किये साधक सिद्ध नहीं हो सकता। इसीलिए सूफी कवि प्रेम-पथ में अनेक प्रकार की कठिनाइयों का चित्रण करते हैं।

सूफी कवियों के नायक अनेक असाधारण बाधाओं का सामना कर अपनी प्रेयसियों से मिलते हैं। ईरान की प्रेमकथात्मक मसनवियों में भी नायकों को अत्यन्त कठिनाइयों का सामना करना पड़ता है, बल्कि निजामी और जामी की प्रेमकथाओं में तो नायक आजीवन अपने प्रिय से नहीं मिल पाते। निजामी की 'लैला मजनू' में मजनू का लैला से मिलन स्वर्ग में होता है। इसके पूर्व वह जीवन भर जंगलों और रेगिस्तानों की खाक छानता फिरता है। शीरी खुसरो में फरहाद को हेवेसतून को काटते-काटते मर जाता है। हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों में नायिकाएँ नायकों से इस जीवन में अवश्य मिल जाती हैं। यहाँ भी नायकों को बहुत कठिनाइयाँ सहनी पड़ती हैं।

असूफी प्रेमाख्यानों में कठिनाइयों का विस्तृत चित्रण नहीं प्राप्त होता। 'ढोला मारू रा दूहा' में ढोला को रतनसेन की भाँति कष्ट नहीं उठाना पड़ता। 'वैल किसन रुकमणी री' में कृष्ण नायक है कवि ने उनका शौर्य चित्रित किया है पर शिशुपाल के कारण उन्हें कोई विशेष कठिनाई हुई ऐसा चित्रण नहीं

मिलता। 'बीसलदेव रास' में राजमती को विरह व्यथा अवश्य है, पर उसे किसी प्रकार की बाह्य कठिनाइयों का सामना नहीं करना पड़ता। 'छिताई वार्ता' में भी सौरसी सूफी कवियों के नायकों की भाँति जोगी बनकर अवश्य निकलता है पर दिल्ली जाकर गोपाल नायक से भेंट हो जाने पर उसका कार्य सरल हो जाता है। वह छिताई को सरलता से मुक्त करा लेता है। 'माधवानल कामकदला' में विक्रमादित्य माधव की सहायता करते हैं। अतः उसकी कठिनाइयाँ कम हो जाती हैं। सूफियों से प्रभावित प्रेमाख्यान 'प्रेम प्रगास' और 'पहुपावती' में कठिनाइयों का विस्तार नहीं है। 'प्रेम प्रगास' में भी नायक जोगी बनकर निकलता है पर दोनों में पूर्वजन्म का प्रेम है। संभवतः इसीलिए कष्टों का चित्रण विस्तृत नहीं है।

प्रेम निरूपण में कुछ समानताएँ

आध्यात्मिक प्रेम को प्रकट करने वाले असूफी प्रेमाख्यानों की समानता सूफी प्रेमाख्यानों से इस बात में दिखाई जा सकती है कि दोनों का लक्ष्य ईश्वरीय प्रेम प्राप्त करना है। इसके अतिरिक्त इन दोनों प्रकार के प्रेमाख्यानों में समान रूप से गुणश्रवण, चित्र दर्शन, या स्वप्न दर्शन से प्रेम का उदय होता है। सूफी प्रेमाख्यान एक विशेष प्रकार के दर्शन को दृष्टि को रखकर लिखे गये हैं। अतः उनकी सीमाएँ बँध गयी हैं। साधक के लिए संभव नहीं कि वह दाम्पत्य जीवन में रमा रहे। पर असूफी प्रेमाख्यानों में अधिकांश दाम्पत्य जीवन के प्रेमाख्यान हैं। पति पत्नी का प्रेम, उनका सुख-दुख, उनकी आशाएँ और आकाक्षाएँ आशाएँ और निराशाएँ सभी उनमें झाँकती दिखाई पड़ती हैं।

प्रेम-निरूपण की दृष्टि से भारतीय सूफी तथा असूफी प्रेमाख्यानों में एक समानता यह है कि दोनों प्रकार के प्रेमाख्यानकार प्रायः स्वकीया प्रेम को ही महत्व देते हैं। सूफी प्रेमाख्यानों की सभी नायिकाएँ अतः में नायकों की पत्नी बनती हैं। फारसी के सूफी प्रेमाख्यानों में प्रायः ऐसा नहीं होता।

हिन्दी के असूफी प्रेमाख्यानों की अधिकांश नायिकाएँ स्वकीया हैं। 'माधवानल कामकदला' में नायिका नर्तकी अवश्य है किन्तु माधव उससे विवाह करता है। चतुर्भुजकृत 'मधुमालती' में विवाह के पूर्व प्रेम और रति सामाजिक मर्यादाओं के अनुकूल नहीं लगता फिर भी कवि ने अन्त में नायक और नायिका का विवाह कराया है।

सत कवियों के प्रेमाख्यानों तथा उत्तरी भारत के सूफी प्रेमाख्यानों में एक समानता यह भी है कि दोनों प्रकार के प्रेमाख्यानों के नायक प्रेम के मार्ग में योगी बनकर निकलते हैं। 'प्रेम प्रगास' में मैना पक्षी उसी प्रकार गुरु का कार्य करती है जिस प्रकार 'पद्मावत' में हीरामन सुग्गा तथा चित्रावली में परेवा करता है। असूफी प्रेमाख्यानों में 'रसरतन' तथा 'छिताई वार्ता' के नायक भी योगी बनकर निकलते हैं।

इसके अतिरिक्त प्रेमघटक के रूप में नायिकाओं की सखियाँ जिस प्रकार कतिपय सूफी प्रेमाख्यानों में कार्य करती हैं उसी प्रकार कतिपय असूफी प्रेमाख्यानों में भी कार्य करती हैं। दोनों प्रकार के प्रेमाख्यानों में प्रायः नायकों के जीवन में दो नायिकाएँ आती हैं। दुखहरनदास की पुहुपावती में तीन नायिकाएँ हो जाती हैं।

अध्याय—७

सूफी तथा असूफी कथानको का संगठन—तुलनात्मक अध्ययन

[इस अध्याय के खण्ड (अ) में सूफी प्रेमाख्यानों का कथा-संगठन तथा उनकी विशेषताओं को स्पष्ट किया गया है। प्रेम के उदय, विकास तथा कथा-विकास के विभिन्न सोपानों को प्रकाश में लाते हुए कथानक अभिप्रायों का भी उल्लेख इस खण्ड में किया गया है।

खण्ड (ब) में असूफी प्रेमाख्यानों के कथा-संगठन को लिया गया है। 'ढोला मारू रा दूहा', 'बीसलदेव रास', 'लखमसेन पद्मावती', 'माधवानल कामकंदला', 'मधुमालती', 'सदयवत्स सार्वालगा', 'रसरतन', 'छिताई वार्ता', 'मैनासत', तथा 'बेलिकिसन रुक्मणी री' के कथानकों के गठन पर अलग-अलग विचार किया गया है और उनकी मुख्य विशेषताओं का उद्घाटन किया गया है। 'नल-दमन', 'रूपमजरी', 'प्रेम प्रगास' 'पुहुपावती' आदि के कथानकों पर तुलनात्मक अध्ययन के साथ खण्ड (स) में विचार किया गया है क्योंकि इनके गठन पर सूफी प्रेमाख्यानों की शैली का प्रभाव दिखाई पड़ता है।

खण्ड (स) में तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। इसमें सूफी तथा असूफी प्रेमाख्यानों की मुख्य-मुख्य विशेषताओं का उल्लेख करते हुए दोनों प्रकार के प्रेमाख्यानों के कथा-संगठन की विभिन्नताओं और समानताओं का निरूपण किया गया है।]

हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों का गठन कुछ विशेष सदृशों में हुआ है। इन कवियों को प्रेम-साधना की अभिव्यक्ति देनी है अतः उनके काव्यों में सम्पूर्ण कथानक इसी केन्द्र-बिंदु पर अपनी परिधि बनाते हैं। इन काव्यों में नायक राजकुमार लिये गये हैं। कुतुबनकृत 'मृगावती' का नायक राजकुँवर चंद्रगिरि के गणपति देव का पुत्र है। 'पद्मावत' का रतनसेन चित्तौड़ के चित्रसेन का सुपुत्र है। 'मधुमालती' का मनोहर कनैगिरि के राजा सुरजभान का लडका है। 'ज्ञानदीपक' का ज्ञानदीप नीमिषार निषिध के रायसिरोमनि का पुत्र है। ये सभी नायक प्रेम-साधना में लगे हुए दिखाये गये हैं।

इनका जन्म ही प्रेम-पथ का पथिक होने के लिए हुआ है। 'मृगावती' के राजकुँवर के लिए पंडित भविष्यवाणी करते हैं कि इसे वियोग का दुख होगा।^१

१. तेहि गिनगिन पंडितन कह सोई। तेइ वियोग कर कुछ दुख होई॥

मृगावती अप्रकाशित

‘पद्मावत’ मे रतनसेन के लिए यह कहा जाता है कि जिस प्रकार भँवर मालती का वियोगी होता है, उसी प्रकार यह भी जोगी होगा और सिधलद्वीप जाकर प्रिय को प्राप्त करेगा और सिद्ध होकर उसे चित्तौड़ ले आयेगा।^१ ‘मधुमालती’ मे राजकुँवर के लिए ज्योतिषी कहते हैं कि १४ वर्ष के ११ वे मास के नवे दिन इसको प्रिय मिलेगा। बुध बृहस्पति की रात्रि मे इसके हृदय मे प्रेम उत्पन्न होगा।^२ इसी प्रकार उसमान की ‘चित्रावली’ मे भी ज्योतिषी बताते हैं कि सुजान स्त्री के लिए दुख सहेगा और जोग पथ पर चलेगा।^३ ज्ञानदीप के लिए भी यह भविष्यवाणी हुई है।^४

दक्खिनी के प्रेमाख्यानो मे इस प्रकार की भविष्यवाणी नहीं कराई जाती। पर आलोच्यकाल के उत्तरी भारत के हिन्दी प्रेमाख्यानो के कथानको के सदर्थ मे देखा जाय तो उपर्युक्त भविष्यवाणियो का बडा महत्व है। प्रत्येक नायक अपने भावी जीवन मे प्रेम-पथ का राही बनता है। कथानक के विकास का मूल यही निहित है। इससे एक बात और स्पष्ट होती है कि प्रेम-साधना सर्वसाधारण के लिए सम्भव नहीं है। यह ईश्वरीय देन है।

प्रेम का उदय

प्रेम का उदय इन नायको मे स्वप्न-दर्शन, गुण श्रवण, चित्र-दर्शन या प्रत्यक्ष दर्शन से होता है। ‘मृगावती’ मे राजकुँवर हरिणी के रूप मे मृगावती को देखता है फिर वह नारी का रूप ग्रहण कर लेती है। तब उसके अन्त करण मे स्थित प्रेम अकुरित हो उठता है।^५ ‘पद्मावत’ मे रतनसेन के हृदय मे

१. जस मालति कहँ भँवर वियोगी। तस ओहि लागि होइ यह जोगी।
सिधल दीप जाइ ओहि पावा। सिद्ध होइ चितउर उर लावा॥

पद्मावत, छंद ७३

२. चौदह बरिस एगारह मासा। नवयें दिन पुनिव प्रगासा॥
जन्म सतराँ ससितारा। मिलै सजन कोइ पेम पियारा॥
बुधवार बीफै की राती। उपजै प्रेम कुँवर के छाती॥
तेहि वियोग हो कुवर वियोगी। बरिस एक भौ दिसा के जोगी॥

मधुमालती, पृष्ठ १७, १८

३. सुंदर त्रिया लागि दुख सहई। जोग पंथ पुनि दिन दस गहई।

चित्रावली पृष्ठ २१

४. जोतिष महं जो देखै जोगी। जोग नछत्र लिखा सिर भोगी।

ज्ञानदीप—अप्रकाशित

५. कुतुबन्स मृगावत, पृष्ठ ११ प्रोफेसर असकरी, जर्नल आफ बिहार
रिसर्च सोसाइटी, भाग ४, १९५५

सुगमे के द्वारा गुण-श्रवण से पद्मावती के प्रति प्रेम अकुरित होता है।^१ 'मधुमालती' में अप्सराये चित्रसारी में मधुमालती से राजकुँवर की भेट कराती है और प्रत्यक्ष दर्शन से प्रेम स्फुरित होता है।^२ उसमान कृत 'चित्रावली' में सुजान को चित्रावली के प्रति प्रेम चित्र-दर्शन से होता है।^३ शेखनवीकृत ज्ञान-दीपक में देवयानी के हृदय में प्रत्यक्ष दर्शन से प्रेम प्रादुर्भूत होता है।^४ इसी प्रकार के दक्खिनी के कवि मुल्ला वजहीकृत 'कुतुबमुस्तरी' में मुहम्मदकुली के हृदय में प्रेम स्वप्न-दर्शन से होता है।^५ गवासीकृत 'सैफुल मुलूक व वदीउल जमाल' में नायक के हृदय में चित्र देखकर प्रेम उदित होता है।^६

प्रेम का विकास

प्रेम का यह अकुर ज्यो-ज्यो पल्लवित होता चलता है, त्यो-त्यो कथानक भी विकसित होते दिखाई पड़ते हैं। प्रेम का उदय होते ही सूफी कवियों के नायको में विकलता प्रारम्भ होती है। इस स्थिति का विस्तृत चित्रण सूफी कवि करते हैं। 'मृगावती' का नायक राजकुँवर प्रेम का उदय होते ही सावला पड़ जाता है। वह दिन रात रोता रहता है।^७ 'पद्मावत' में रतनसेन को पद्मावती का

१. हीरामन जो कमल बखाना। सुनि राजा होइ भवर भुलाना ॥

पद्मावत, छंद ९४

२. देखा रूप अधिक कै दोऊ। एक एक ते अधिक न कोऊ ॥

जो विधि इन्ह दुहु होइ मेरावा। बाजें तीनों लोक बधावा ॥

मधुमालती, पृष्ठ २४

३. बहुरि कुवर जो पाछे देखा। अपुरव रूप चित्र एक पेखा ॥

जानि सजीउ जीउ भरमाना। भयो ठाढ़ उठि कुवर सुजाना ॥

चित्रावली, पृष्ठ ३३

४. जबहीं त्रिस्टि कुंवर पर पड़ी। धरी पुहुमी जनु डाइनि छरी ॥

ज्ञानदीपक, छंद १७

५. दिखे खाब में शाह के एक बन अहे।

वो बन नई जमी के उपर खन अहे ॥ कुतुब मुस्तरी, पृष्ठ ४७

न भुई पर दिसे वो न आसमान मे।

रहया शह उसी नगर के ध्यान मे। वही—पृष्ठ ४९

६. वो तसवीर देक वई दिवाना हुआ।

वहीं इश्क का उसकू माना हुआ ॥

सैफुल मुलूक व वदीउल जमाल, पृष्ठ ४७

७. आई बैठे सब पूछन वाता। सावर बरैन भयो किन्ह वाता ॥

कवल भांत दिन विकसत जस कुदन आवइ मयंक ॥

रोवे चित ना चेतइ बिन सुष देवा केइ जम रंग ॥

मृगावती—अप्रकाशित,

गुण-श्रवण कर मूर्छा आ जाती है मानो सूर्य को लहर आ गयी हो।^१ मंजनकृत 'मधुमालती' में मनोहर भी मूर्छित होता है और रोता रहता है। प्रेम का स्मरण कर उसके चित्त का चेत जाता रहता है।^२ चित्रसारी का चित्र देखकर सुजान की सुधि भी बिसर जाती है और प्रेम के मद में वह उन्मत्त हो उठता है।^३ 'कुतुबमुश्तरी' में भी नायक परेशान, बेताब और हैरान हो जाता है।^४

प्रेमास्पद की प्राप्ति के लिए प्रयत्न

कथानक के विकासक्रम का द्वितीय मुख्य चरण तब प्रारम्भ होता है जब प्रेमी अपने प्रिय की प्राप्ति के लिए अपना सर्वस्व छोड़कर विभिन्न प्रयत्न करते दिखाई पड़ते हैं। 'पद्मावत' में रतनसेन पद्मावती की प्राप्ति के लिए जोगी बनकर निकलता है।^५ इसी प्रकार 'मधुमालती' में भी मनोहर मधुमालती की प्राप्ति के लिए जोगी बनकर निकलता है।^६ 'चित्रावली' में सुजान भी चित्रावली के लिए जोगी बनकर निकलता है।^७ 'मृगावती' का नायक राजकुँवर भी जोगी बनकर निकलता है पर यहाँ स्थिति जरा भिन्न है। राजकुँवर को मृगावती प्राप्त हो चुकी है। और फिर उसे छोड़कर चली जाती है। उसके अन्तर्धान होने पर नायक जोगी बनकर निकलता है।

फारसी में जो प्रेमकथात्मक मसनवियाँ लिखी गयी हैं, उनमें नायक जोगी

१. सुनतहि राजा गा मरुछाई। जानहु लहरि सुरज के आई।

पद्मावत, छंद ११९

२. मुरछि परी जो दस दिन जोबै। छन छन अभि सास लै रोवै।

औचित चेतन सके संभारी। मन गुनि गुनि जो पेम पियारी॥

मधुमालती, पृष्ठ ४५

३. सुधि बिसरी बुधि रही न हीये। गा बोराइ प्रेमसद पीये॥

चित्रावली, पृष्ठ ३४

४. परेशान हैरान बेताब था।

न कुछ उसको आराम ना खाब था॥

कुतुबमुश्तरी, पृष्ठ ४९

५. तजा राज राजा भा जोगी। औ किंगरी कर गहे वियोगी॥

पद्मावत, छंद १२६

६. कथा मेखली चिरकुट, जटा परा जो केस।

बज्रक छोटा बांधि के वैसा गोरख वेस॥

मधुमालती, पृष्ठ ५३

७. चला परेबा ले संग जोगी। जहां वैद तह गौने रोगी॥

चित्रावली, पृष्ठ १०४

बनकर नहीं निकलते। निजामी का 'मजनूँ' आपा खोकर इधर-उधर भटकता, कुर्ता फाड़ता, कुत्ते को चुमकारता, तथा चट्टानों से टकराता और हवा से बातें करता अवश्य चित्रित किया गया है। पर वह प्रिय के लिए जोगी या फकीर बनकर नहीं निकलता। फरहाद भी अन्त तक शिल्पी ही रहता है। अमीर खुसरो कृत 'मजनू-लैला' में भी मजनूँ निजामी के ढंग पर ही चित्रित किया गया है। इसी प्रकार शीरी खुसरो के फरहाद के चित्रण में भी नवीनता नहीं है। केवल जामी की जुलेखा ही यूसुफ से मिलने के पूर्व फकीरी जीवन व्यतीत करते हुए चित्रित की गयी है।^१

भारत में दक्खिनी के प्रेमाख्यानों में भी नायक जोगी या फकीर बनकर नहीं निकलते। वे राजकुमार रहकर भी प्रिय की खोज में निकलते हैं। उत्तर भारत के हिन्दी के सूफी कवि जोगियों की वेश-भूषा का भी चित्रण विस्तार के साथ करते हैं। वे हाथ में किंगरी लेते हैं। कथा पहनते हैं और जटा बढाये हुए प्रेम-मार्ग में अग्रसर होते हैं। कान में मुदरी, कंठ में जयमाला हाथ में कमंडलु और बाघबरी धारण कर रतनसेन घर से निकलता है।^२

नखशिख वर्णन क्यों ?

जोगी बनकर नायको के निकलने के पूर्व सूफी कवि नायिकाओं के रूप सौंदर्य को महत्व देने के लिए नखशिख वर्णन करते हैं। यह रूप-सौंदर्य ही नायको को योगी बनकर निकलने को विवश करता है। सूफी सिद्धान्तों के अनुसार सौंदर्य के द्वारा ही तो खुदा अपने को व्यक्त करता है इसलिए यदि वे कवि अन्यथा प्रेम का उदय दिखाते हुए योगी बनकर नायको को निकलते चित्रित करते तो साधना की दृष्टि से सम्भव यह विहित न होता। 'पद्मावत' में जायसी ने नायिका के विभिन्न अंगों का चित्रण करते हुए उसकी रूप-गरिमा उभारी है।^३ उसके सौंदर्य की कल्पना से रतनसेन का प्रेम उमड़ पड़ता है। इसी प्रकार 'मधुमालती' में मञ्जन ने भी २४ छंदों में मधुमालती का नखशिख वर्णन किया है।^४ उसमान ने भी चित्रावली के केश, अलको, शीश, ललाट, भौंहों, नयनों, बहिनियों, कपोलों, नासिका, अधरों, दातों, रसना, ठोड़ी, श्रवणों, ग्रीव, कलाइयों, कुचों, रोमावलि, नाभिकुंड, उदर, कटि, नितंबों, जघन, चरणों आदि का विशद वर्णन किया है।^५

१. जामीकृत यूसुफ जुलेखा—अनुवादक ग्रिफिथ, पृष्ठ २८०

२. पद्मावत—छंद १२६

३. पद्मावत—छंद ८४ से ११८ तक

४. मधुमालती—पृष्ठ २६ से ३२ तक

५. चित्रावली—छंद १७७ से १९८ तक

कथानकों में कठिनाइयों के चित्रण

नायको के जोगी बनकर निकलने से लेकर प्रिय की प्राप्ति तक सूफी प्रेमाख्यानों के कथानकों में किसी प्रकार का मोड़ नहीं दिखाई पड़ता। सूफी कवि प्रिय की प्राप्ति के पूर्व नायको के समक्ष अनेक प्रकार की बाधाएँ उपस्थित करते हैं। इन कठिनाइयों का चित्रण इन प्रेम-कथाओं के इस खंड की विशेषता है।

रतनसेन योगी होकर घर से निकल पड़ा है। सागर की उताल लहरो से जूझते हुए वह सिधल पहुँचता है। गढ़ पर आक्रमण करता है बंदी बनाया जाता है। पद्मावती का पिता उसे शूली पर चढ़ाने का आदेश देता है। पर वह हीरामन सुग्गा की सहायता से बच जाता है।

‘मधुमालती’ में मनोहर समुद्र की यात्रा चार मास तक करता है फिर तूफान उठता है। उसके मित्र, हाथी घोड़े आदि सभी डूब जाते हैं। हरिकृपा से एक काठ मिलता है उसकी सहायता लेकर वह पार आता है, फिर एक वन में पहुँचता है। वहाँ एक राक्षस से युद्ध करता है और उसे मारकर एक युवती प्रेमा की रक्षा करता है। प्रेमा ही मधुमालती से उसका मिलन कराती है।

उसमानकृत ‘चित्रावली’ में सुजान भी चित्रावली की प्राप्ति के पूर्व अनेक प्रकार की कठिनाइयाँ सहता है। एक कुटीचर उसे एक पर्वत की गुफा में डाल आता है। वहाँ उसे एक अजगर निगल जाता है। अपनी विरह ज्वाला के कारण वह उसके पेट से निकल आता है किन्तु अघा होकर निकलता है। किसी प्रकार एक वनमानुष उसकी आँख अच्छी कर देता है। लोक-लाज से बचने के लए चित्रावली का पिता भी उसे हाथी से कुचलवाता है। पर सुजान हाथी को परास्त कर देता है और चित्रावली उससे ब्याही जाती है।

‘कुतुबमुश्तरी’ में मुहम्मद कुली भी बगाल जाते समय कठिनाइयों का सामना करता है। पर इसमें कठिनाइयों का विस्तृत वर्णन नहीं है। ‘सैफुल मुल्क व बदीउल जमाल’, तथा ‘चन्दबदन और महिमार’ कथा में कठिनाइयों का विशद चित्रण है।

कथानक की पूर्णता

नायिका की प्राप्ति के पश्चात् प्रायः सूफी प्रेमाख्यानों की कथा पूर्ण हो जाती है। मन्जन ने मधुमालती और मनोहर में विवाह कराकर कथा समाप्त कर दी है। दोनों घर आते हैं और आनन्दपूर्वक रहते हैं। उसमान की ‘चित्रावली’ में भी सुजान चित्रावली को लेकर धर वापस आता है और प्रसन्नतापूर्वक राजकाज चलाता है। ‘ज्ञानदीप’ में देवयानी और ज्ञानदीप विवाह करते हैं और घर आकर ज्ञानदीप आनन्द के साथ राज्य करता है। ‘कुतुबमुश्तरी’ की कथा भी नायक और नायिका के विवाह के पश्चात् समाप्त हो जाती है। गवासीकृत

‘सैफलमुलूक व वदीउल जमाल’ में भी नायक नायिका से विवाह कर गुलिस्ताने एरम से घर आता है और कथा पूर्ण होती है।

पद्मावत तथा मृगावती के कथानक

पर कुतुबन और मलिक मुहम्मद जायसी नायक और नायिका का मिलन कराकर ही अपनी कथा समाप्त नहीं कर देते। ‘मृगावती’ की कथा राजकुँवर और मृगावती के विवाह के बाद भी चलती है। नायक नायिका साथ-साथ रह रहे हैं। इसी बीच एक दिन मृगावती अन्तर्धान हो जाती है। फिर राजकुँवर उसके लिए जोगी बनकर निकलता है। एक राक्षस का वध कर एक युवती की रक्षा करता है और उससे विवाह कर फिर मृगावती की खोज में आगे बढ़ता है। मृगावती प्राप्त होती है। राजकुँवर घर वापस आता है। शिकार खेलते समय वह एक दिन हाथी से गिर जाता है और उसकी मृत्यु हो जाती है। उसकी दोनों रानियाँ सती होती हैं।

इसी प्रकार जायसी भी अपनी कथा को पद्मावती और रतनसेन से विवाह कराकर समाप्त नहीं करते। पद्मावती को लेकर रतनसेन चित्तौड़ वापस आता है और राज-काज चलाता है। इसके पश्चात् अलाउद्दीन खिलजी चित्तौड़ पर हमला करता है और उसे कैद कर दिल्ली लाता है। गोरा-बादल उसे छुड़ाने है। घर आने पर उसे विदित होता है कि देवपाल ने पद्मावती पर कुदृष्टि लगायी है। देवपाल पर वह आक्रमण करता है। इस युद्ध में उसकी मृत्यु होती है। नागमती और पद्मावती दोनों सती होती हैं।

कुतुबन और जायसी दोनों कवि अपनी कथाओं को एक प्रकार से दुखान्त बनाते हैं और इसके लिए कथानक का विस्तार करते हैं। जहाँ मृगावती को लेकर राजकुँवर घर वापस आ जाता है वही कथा एक प्रकार से पूर्ण हो जाती है। इसी प्रकार पद्मावती को लेकर जब रतनसेन चित्तौड़ आ जाता है तो कथानक एक प्रकार से पूर्ण हो जाता है। पर ये दोनों कवि कथा को आगे भी ले चलते हैं। इससे इनके कथानकों के गठन में अन्यो की अपेक्षा विचित्रता आ गयी है।

कथानक-रूढ़ियाँ

सूफी कवि अपने कथानकों के विकास के लिए कुछ अभिप्रायों का भी उपयोग करते हैं। उनमें कुछ प्रमुख अभिप्राय निम्नलिखित हैं।

(१) इन प्रेमाख्यानों में नायकों के पिता प्रायः पुत्र न होने से चिंतित रहते चित्रित किये गये हैं। पिता के जप-तप, दान-पुण्य या ज्योतिषी अथवा किसी सिद्ध पुरुष के आशीर्वाद से कथा के नायकों का जन्म होता है। कुतुबनकृत ‘मृगावती’ में पिता के प्रचुर दान-पुण्य तथा तप करने पर राजकुँवर उत्पन्न होता है। ‘मधुमालती’ में सुरजभान के बहुत जप-तप के बाद एक तपस्वी द्वारा आशीर्वाद दिये जाने पर मनोहर की उत्पत्ति होती है। “चित्रावली” का

नायक भी पिता के जपतप के बाद उत्पन्न होता है। 'ज्ञानदीप' का जन्म भी शकर जी की कृपा से होता है।

(२) प्रेमघटक के रूप में कुछ कवियों ने पक्षियों का उपयोग किया है। 'पद्मावत' में हीरामन सुग्गा रतनसेन का सहायक है और उसकी सहायता से ही पद्मावती रतनसेन को प्राप्त होती है। मलिक मुहम्मद जायसी ने सुग्गे को प्रीतम की छाया कहा है^१ और उसे गुरु का स्थान दिया है।^२ उसमान की चित्रावली में भी परेवा सुजान का सहायक है। यह चित्रावली का सौंदर्य वर्णन कर सुजान के हृदय में उत्कट प्रेम उत्पन्न करता है। सुजान उसको गुरु कहता है और अपने को उसका शिष्य बतलाता है।^३

(३) इन प्रेमाख्यानों में अप्सराएँ भी कथा को आगे बढ़ाने में योग देती हैं। 'मधुमालती' में अप्सराएँ मनोहर को चित्रसारी में रख आती हैं जहाँ दोनों एक-दूसरे पर आसक्त होते हैं।^४ उसमान की 'चित्रावली' में यह कार्य देव करते हैं।^५

(४) आलोच्यकाल के प्रायः सभी सूफी कवि मानसरोवर का चित्रण करते हैं। 'मृगावती' में मृग के रूप में आयी हुई मृगावती मानसरोवर में अन्तर्धान होती है। फिर एकादशी को उसी मानसरोदक में अपनी सखी परियों के साथ स्नान करने आती है। 'पद्मावत' में भी पद्मावती सखियों के साथ मानसरोदक में स्नान करने जाती है।^६ चित्रावली भी सखियों के साथ मानसरोदक में स्नान करने जाती है।^७

(५) नायक अथवा नायिका के हृदय में जब विरह ताप बढ़ जाता है—वैद्य, ओझा आदि बुलाये जाते हैं और वे नाडियाँ देखकर यह बताते हैं कि रोग कुछ और है जिसका उपचार नहीं। कभी कभी कोई धाय इस रहस्य का उद्घाटन

१. पद्मावति उठि टेके माथा। तुम्ह हुंत होइ प्रीतम के छाया।

पद्मावत, छंद २४६

२. कहु सो करती कहु गुरु सोई। परकाया परवेस जे होई॥

पद्मावत, छंद २५७

३. कुवर कहा अब सुनहु परेवा। मै तोर सीष मोर तैं देवा।

मै तजि पंथ जाता बौराना। तैं गहि बाह पंथ पर आना॥

चित्रावली, पृष्ठ ६८

४. मधुमालती—पृष्ठ २३, दोहा ४,

५. चित्रावली—छंद ८१

६. पद्मावत—छंद ५९ से ६५ तक

७. चित्रावली—छंद ११७ से १२१ तक।

करती है। 'पद्मावत' में रतनसेन की मूर्छा देखकर कुटुंब के लोग, गुनी, ओझा, वैद, सभी आते हैं। विचार-विमर्श कर वे बताते हैं कि राजकुंवर के रोग की दवा निकट नहीं है।^१ 'मधुमालती' में एक वैद आकर राजकुंवर की नाडी देखता है, उसका शरीर पीला पड़ गया है। मुख विवर्ण है। कुंवर की नाडिय तो ठीक चल रही है पर उसकी आँखों से अविरल अश्रु प्रवाहित हो रहा है। वैद यह देखकर बताता है कि वह विरह से घायल है।^२ उसमान की 'चित्रावली' में भी कुशल वैद नाडी देखता है और कहता है कि राजकुंवर को कोई रोग नहीं है। ऐसा लगता है कि विरह-घाव से यह मारा गया है।^३

(६) विरह की तीव्रता प्रकट करने के लिए प्रायः सभी सूफी प्रेमाख्यानों में बारहमासा का उपयोग किया गया है। 'मृगावती' में विरह विधुरा रूक्मिन बजारो की टोली से अपना सदेश कह रही है। इसमें उसने बारह महीनों की विरह व्यथा सुनाई है। 'पद्मावत' में नागमती का विरह उभारने के लिए जायसी ने बारहमासा का वर्णन किया है।^४ बारहमासा आषाढ से प्रारम्भ होकर जेठ तक चलता है। 'चित्रावली' में बारहमासा चैत से प्रारम्भ होता है। चित्रावली सुजान के यहाँ पाती भेजती है जिसमें अपनी विरह-वेदना निवेदन करती है।^५ ज्ञानदीप में भी देवयानी के विरह का कष्ट दिखाने के लिए बारहमासे का वर्णन किया गया है। यह बारहमासा आषाढ से प्रारम्भ हुआ है।^६ 'पद्मावत' और 'चित्रावली' में षट्कृत वर्णन भी हुआ है।

(७) समुद्र में यात्रा करते हुए नायक तूफान में फँस जाते हैं। किसी प्रकार नायक की प्राण रक्षा होती है। पद्मावती के साथ घर आते समय तूफान में रतनसेन की नौका क्षत-विक्षत हो जाती है। और नायक तथा नायिका बहकर विभिन्न दिशाओं में चले जाते हैं।^७ इसी प्रकार 'मधुमालती' में जब मनोहर जोगी बनकर निकलता है तो चार मास तक सागर में चलना पड़ता है। सागर में तूफान उठता है और नौका टूट जाती है। लहरो में बहता हुआ कुंवर एक निर्जन वन प्रदेश में पहुँचता है।^८ 'चित्रावली'

१. पद्मावत—छंद १९

२. मधुमालती—पृष्ठ ४८

३. चित्रावली—छंद ९५

४. पद्मावत—छंद ३४५ से ३५७ तक।

५. चित्रावली—छंद ४४३ से ४५५ तक।

६. ज्ञानदीप—छंद ३११ से ३३४ तक।

७. पद्मावत—छंद ३९०

८. मधुमालती—पृष्ठ ५४

मे भी सुजान की नौका भँवर मे फँसती है और अगस्त की कृपा से नौका डूबती नहीं।^१ गवासीकृत 'सैफुलमुलूक व वदीउल जमाल' मे भी चीन से कुस्तुनतुनिया लौटते समय सैफुलमुलूक को तूफान का सामना करना पड़ता है। उसके कुछ साथी डूब जाते हैं। राजकुमार बहता हुआ हबशियो के देश पहुँचता है।^२ 'कुतुबमुस्तरी' मे भी नायक की नौका तूफान मे फँस जाती है।^३

(८) इन सूफी प्रेमाख्यानों मे नायक कभी-कभी नायिका से भिन्न किसी युवती की रक्षा राक्षस, दानव आदि से करते हैं। 'मृगावती' मे राजकुवर रुकमिन की रक्षा एक राक्षस से करता है और फिर उससे विवाह भी करता है।^४ 'मधुमालती' मे मनोहर प्रेमा की रक्षा एक राक्षस से करता है जो मधुमालती की प्राप्ति मे सहायक होती है।^५ मनोहर उससे विवाह न कर बहन का सम्बन्ध जोड़ता है। 'सैफुल-मुलूक व वदीउल जमाल' मे राजकुमार मुलेमान की अगूठी द्वारा सिंहल की राजकुमारी की रक्षा दैत्य से करता है। उस राजकुमारी की सहायता से ही वह वदीउल जमाल को प्राप्त करता है।^६

(९) कुछ सूफी प्रेमाख्यानों मे नायक और नायिका एक दूसरे का दर्शन शिवमंदिर मे करते हैं। 'मृगावती' मे मृगावती राजकुँवर से मंदिर मे मिलती है। दोनों सिंहासन पर बैठकर वार्तालाप करते हैं।^७ 'पद्मावत' मे रतनसेन से पद्मावती शिवमंदिर मे मिलती है।^८ 'चित्रावली' मे रूपनगर मे शिवमंदिर मे चित्रावली सुजान से भेट करती है।^९

(१०) शंकर और पार्वती आकर कथा के नायक या उसके पिता की सहायता करते हैं। कथानक के विकास की दृष्टि से 'पद्मावत' और 'चित्रावली' इन दोनों काव्यों मे शिव-पार्वती का महत्व है। 'पद्मावत' मे वेश बदलकर शिव तथा गौरा-पार्वती आती है। पार्वती रतनसेन की परीक्षा लेती है। शिव रतनसेन को यह उपाय बतलाते हैं कि पद्मावती किस प्रकार प्राप्त होगी।^{१०} उसमान की चित्रावली मे भी शिव तथा पार्वती वेश बदलकर

१. चित्रावली—पृष्ठ २३२

२. सैफुलमुलूक व वदीउल जमाल—पृष्ठ ७१-७२

३. कुतुब मुस्तरी—पृष्ठ १९६ से २०१ तक

४. मृगावती—अप्रकाशित

५. मधुमालती—पृष्ठ ८२, ८३, ८४

६. सैफुलमुलूक व वदीउल जमाल—पृष्ठ १३०

७. मृगावती—अप्रकाशित

८. पद्मावत—छंद १९६

९. चित्रावली—छंद २८८

१०. पद्मावत—छंद २०७ से २१६ तक

आते हैं। और उनकी कृपा से राजा धरनीधर को पुत्ररत्न की प्राप्ति होती है।^१

फारसी साहित्य में उपर्युक्त रूढ़ियाँ नहीं पायी जाती। नायिका के सौंदर्य के चित्रण के लिए फारसी के कवि नख-शख वर्णन अवश्य करते हैं।^२ पर ऊपर जिन रूढ़ियों का उल्लेख किया गया है वे लगभग सभी भारतीय कथानकों की परम्पराप्रथित रूढ़ियाँ हैं।^३ यद्यपि अभी ठीक-ठीक नहीं कहा जा सकता कि इनमें कितनी लोक-कथाओं तथा पँवारों से ली गयी है और कितनी महाकाव्या या चरित काव्यों के स्रोतों से ली गयी है, तथापि इतना तो हम सरलतापूर्वक कह सकते हैं कि कथानक की उपर्युक्त रूढ़ियों का मूल स्रोत फारसी साहित्य में नहीं है।

कथाशिल्प की दृष्टि से इन सूफी प्रेमाख्यानों में एक दोष भी पाया जाता है। रूढ़ियों की सख्या इनमें प्रचुर है। इनके कारण कथा मद गति से आगे बढ़ती है। इन कवियों के कथानकों में वर्णनों का कभी-कभी इतना विस्तार हो जाता है कि कथा का सहज प्रवाह ही शिथिल पड़ जाता है। जायसी यदि पद्मावती की जन्मभूमि सिंहल का वर्णन करना चाहते हैं तो इतना विस्तृत वर्णन करते हैं कि कथा की सहज गति रुक जाती है। इसी प्रकार यदि कोई नायक जोगी बनकर निकलता है तो सूफी कवि उसकी वेश-भूषा का चित्रण विस्तार के साथ करने लगते हैं जिससे कथा का प्रकृत प्रवाह मद पड़ जाता है। नखशिख वर्णन या बारहमासा नायिकाओं के सौंदर्य और विरह की प्रखरता को अवश्य प्रकट करते हैं और सैद्धान्तिक दृष्टि से इन प्रसंगों का महत्व हो सकता है। पर इनसे कथाप्रबंध शिथिल पड़ता दिखाई देता है। इन प्रेमाख्यानों का एक विशेष ढाँचा बन गया है। मझन और जायसी के बाद बीसवीं शताब्दी तक एक ही प्रकार के सॉचि में ढले हुए प्रायः सभी प्रेमाख्यान दिखाई पड़ते हैं। केवल बीच में नूरमुहम्मद ही एक ऐसे कवि आते हैं जिन्होंने 'अनुराग बाँसुरी' में शिल्प की दृष्टि से नवीन प्रयोग किया है।

असूफी प्रेमाख्यानों का कथानक-संगठन (ब)

असूफी प्रेमाख्यानों में मुख्य रूप से चार प्रवृत्तियाँ प्रधान हैं। इन प्रवृत्तियों

१. चित्रावली—छंद ४८

२. लैला मजनूँ—निजामी, पृष्ठ ३३,

३. (अ) हिन्दी साहित्य का आदिकाल (प्र० सं०) पृष्ठ ७४

(ब) ब्रजलोक साहित्य का अध्ययन—पृष्ठ ४५१ से ४६३ (द्वि० सं०)

(स) पृथ्वीराज रासो में कथानक रूढ़ियाँ, पृष्ठ २५, २६, २७,

२८, २९, ३०, ३१, ३२,

के अनुकूल ही कथानको का भी सगठन हुआ है। किन्तु उनमें एक प्रकार की एकसूत्रता भी पाई जाती है, जिसका विवेचन प्रस्तुत खण्ड में प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया गया है।

दाम्पत्य परक प्रेमाख्यान

दाम्पत्य परक प्रेमाख्यानों में 'ढोलामारू रा दूहा' के कथानक-सगठन में एक विचित्रता है। कथा के प्रारम्भ में पूगल के अकाल का संकेत किया गया है जिसमें वहाँ के राजा पिगल नरवर के राजा नल के यहाँ आश्रय लेते हैं। यही नल के ढोला (साल्हकुमार) नामक पुत्र से पिगल अपनी कन्या मारवणी का विवाह कर देते हैं। उस समय ढोला की अवस्था ३ वर्ष की तथा मारवणी की अवस्था डेढ़ वर्ष की रहती है। विवाह के पश्चात् जब सुदिन आते हैं राजा पिगल अपने देश को वापस आते हैं।

कथा के विकास का द्वितीय सोपान अत्यन्त महत्वपूर्ण है। इसमें नायिका युवावस्था में प्रवेश करने लगती है। "उसकी गति में हंस की गति आ जाती है, जघाये कदली-जैसी हो जाती है, कटि सिंह की कटि-जैसी क्षीण, तथा मुख चन्द्रमा-जैसा निखार पाता है। उसके नयनों में खजन की रुचिरता आ जाती है। कुच श्रीफलो की भाँति विकास पाते हैं और कठ में मधुरता आ जाती है।"^१ और सबसे बड़ी बात यह होती है कि मारवणी के हृदय में किसी अज्ञात व्यक्ति के प्रति प्रेम का उदय होता है। सखियों के द्वारा विदित होता है कि उसका विवाह नरवर के राजा साल्हकुमार से हो चुका है।

कथा के विकास का तृतीय चरण इससे भी अधिक महत्वपूर्ण है, जिसमें नायिका अपने प्रिय के यहाँ सदेश भेजती है। प्रेम और विरह का सदेश भेजने की परम्परा इस देश में बहुत पुरानी है। श्रीमद्वाल्मीकि रामायण में राम का सदेश हनुमान सीता के यहाँ ले जाते हैं।^२ घटकर्पर तथा मेघदूत तो सदेश के काव्य ही हैं। अपभ्रंश में 'सदेश-रासक' भी एक सदेश का ही काव्य है।

'ढोला मारू रा दूहा' का सदेश खण्ड कथा के विकासक्रम की दृष्टि से इसलिए भी महत्वपूर्ण है कि कवि इसमें विरह और प्रेम की तीव्रता का संकेत दे देता है। ढाढी इस काव्य में सदेश ले जाने का कार्य करते हैं। राजा पुरोहित से सदेश भेजना चाहता है पर रानी अस्वीकार करती है। वह कहती है "हे राजा, पुरोहित को रहने दीजिये, जिनकी जाति उत्तम होती है आप घर के याचको

१. हंस चलण, कदलीह जंघ, कटि केहर जिम खीण।

मुख सिसहर खंजर नयण, कुच श्रीफल कॅठबीण॥

ढोला मा रू रा दूहा, १३

२. श्रीमद्वाल्मीकि रामायण, हिन्दी भाषानुवाद सहित

अनुवादक श्री द्वारिकाप्रसाद चतुर्वेदी, सुंदरकाण्ड, भाग ६

को भेजिये तो सालहकुमार के हृदय में रात को विरह जागृत करेगे।”^१ राजा पुरोहित को रोक लेता है।

ढाढी ढोला के यहाँ पहुँचते हैं और रात भर विरह के गीत गाते हैं। ढोला सुनकर उद्विग्न हो उठता है सबेरे ढाढियों को बुलाता है, ढाढी उससे मारवणी का सदेश कहते हैं।

इसके पश्चात् कथा का अंतिम चरण प्रारम्भ होता है। ढाढियों का सदेश पाकर ढोला नरवर से पूगल आता है और मारवणी से मिलता है। पन्द्रह दिन यहाँ रहने के बाद वह फिर अपने देश में मारवणी के साथ वापस आता है। कथा में प्रेम की कठिनाइयाँ चित्रित करने के लिए कवि ने ऊमर-सूमरे के षड्यंत्र का प्रसंग कथा में उपस्थित किया है। इस कथा में सुग्गे का उपयोग विरहिणी की ओर नायक को आकृष्ट करने के लिये नहीं हुआ है बल्कि ढोला को पूगल जाने से रोकने के लिए हुआ है।

कथा के अन्त में नायक नायिका का मिलन होता है। ढोला की पत्नी मालवणी पहले तो मारवणी से ईर्ष्या करती है पर बाद में दोनों साथ साथ आनन्दपूर्वक रहने लगते हैं।

बीसलदेव रास का कथा संगठन

बीसलदेव रास भी एक दाम्पत्य परक प्रेमाख्यान है किन्तु इसमें नायिका का विरह अधिक उभर आया है, इस काव्य में नायिका के प्रेम का विकास नहीं दिखलाया गया है, कथा के प्रारम्भ में भोजराज की कन्या राजमती का विवाह बीसलदेव से होता है। कवि ने विवाह के समारोह का विस्तृत चित्रण किया है। बीसलदेव राजमती को लेकर घर आता है। किन्तु जब वह अपनी महत्ता बताने लगता है, राजमती कह देती है, “गर्व न करो तुम्हारे सदृश बहुत से भूपाल हैं, एक तो उडीसा का स्वामी है जिसके यहाँ हीरे की खाने निकलती हैं।”^२ बीसलदेव को यह बात लग जाती है और वह उडीसा चला जाता है।

कथानक के विकास का द्वितीयचरण इसके बाद प्रारम्भ होता है। नायिका प्रिय के वियोग में तड़प उठती है। साल के बारह महीने उसे काटने लगते हैं। इसी बीच एक कुटनी आती है और उसका सतीत्व डिगाना चाहती है, पर वह एक पाटा लेकर कुटनी की पीठ पर जमा देती है और कहती है “मैं देवर तथा जेठ जी को बुलाती हूँ और तेरी जीभ निकलवाती हूँ, तूने ऐसी बात कही है। मैं तेरी नाक और ओठ कटवाती हूँ।”^३

१. राजा प्रोहित राखिजइ, जिणकी उक्तिम जाति।

मोकलि धररा मंगता, बिरह जगावइ राति॥

ढोला मारू रा बूहा, बूहा १०३

२. बीसलदेव रास—छंद २९

३. बीसलदेव रास—छंद ८४

कुटनी का प्रसंग इस कथानक का एक महत्वपूर्ण प्रसंग है। 'छिताई वार्ता', तथा 'मैनासत' में भी कुटनियों नायिका को सतीत्व से डिगाना चाहती है, पर सभी असफल रहती है। वात्स्यायन के कामसूत्र में आठ प्रकार की दूतियों का उल्लेख आया है निस्सृष्टार्था परिभितार्था, पत्रहारी, स्वयदूती, मूढदूती, भार्यादूती मूकदूती और वातदूती।^१ ये दूतियाँ पर-स्त्री या युवती को नायक के पक्ष में करने का कार्य करती है। आलोच्यकाल के प्रेमाख्यानों पर "काम" का गहरा प्रभाव है। यह दिखाया जा चुका है कि इस युग में कामपरक प्रेमाख्यान भी लिखे गये हैं। अतः यह सभावना है कि हिन्दी के इन प्रेमाख्यानों के कथानकसंगठन में कुटनियों का उपयोग कामशास्त्र की दूतियों की प्रेरणा से किया गया हो। वैसे दूत दूतियों के जिन आवश्यक गुणों और सम्पाद्य क्रिया कलापो का उल्लेख कामसूत्र में हुआ है, लगभग वह सब काव्यशास्त्रों में उल्लिखित है।^२ इन कुटनियों के कथानक में आ जाने से नायिका के सतीत्व का उदात्त रूप मुखर हो उठता है।

'ढोलामारू रा दूहा' की मारवणी की भाति 'बीसलदेव रास' में राजमती भी अपना सदेश प्रिय के यहाँ भेजती है, किन्तु 'ढोला मारू रा दूहा' में पुरोहित की उपेक्षा कर ढाढियों से सदेश भेजवाया गया है और यहाँ राजमती पंडित से अपना सदेश भेजवाती है। राजमती पंडित से कहती है, "हाथ जोड़कर पाँव पडती हूँ। हे पंडित, मेरे प्रियतम से जाकर कहना कि तुम्हारी स्त्री इतनी दुर्बल हो गई है कि उसके बाएँ हाथ की अँगूठी ढीली होकर दाहिनी बाँह में आने लगी है।"^३

इसी प्रकार वह अपने यौवन की उद्दाम लालसा सदाचार और विरह का सदेश पंडित से पठाती है।^४ नायक उडीसा से वापस आता है और राजमती से उसका मिलन होता है।

इस काव्य में राजमती के पूर्व-जन्म की कथा भी दी गई है। राजमती बीसलदेव से कहती है, "मैं (पूर्वजन्म में) हरिणी के वेश में वनखण्ड का सेवन करती थी और एकादशी निर्जला रहा करती थी। एक दिन वन में एक अहेरी ने मेरे हृदय में दो बाण मारे और मैं जगन्नाथ जी के द्वार पर मरी। मरते समय मैंने जगन्नाथ जी का स्मरण किया। वह आये। मैंने वर माँगा कि मुझे

१. काम सूत्र, अनुवादक आचार्य विपिन शास्त्री, अंग्रेजी रूपान्तरकार, प्रोफेसर बी० नाथ० एम० ए० १७४, १७५, १७६

२. रीति परम्परा के प्रमुख आचार्य—डा० सत्यदेव चौधरी,

पृष्ठ ३९७

३. बीसलदेव रास—छंद ८५

४. वही— छंद ८६, ८७, ८८,

पूर्व देश में जन्म न दो और राजकुमारी बनाओ। मैं निरूपम रहूँ, परिधान लोमपाटी का हो। मेरी कटि क्षीण हो। मैं अच्छी और गौर वर्ण और पतले शरीर की स्त्री होऊँ। मेरे अधर प्रवाल के रंग के हो और दाँत दाडिम जैसे हो।^१

लखमसेन पद्मावती का कथानक संगठन

‘लखमसेन पद्मावती कथा’ का कथानक सिद्धनाथ योगी से प्रभावित रहता है। गढ़मौर के राजा हसराय की कन्या पद्मावती के पास योगी जाता है और पूछता है कि वह राजकुमारी है या परिणीता है। वह कहती है कि जो एक सौ एक राजाओं का बध करेगा वही वरण करेगा। योगी एक कुएँ से लगी हुई सुरग बनाता है और अनेक राजाओं, चडपाल, चडसेन, अजयपाल, धर्मपाल हमीर, हरपाल, डडपाल आदि को उस कुएँ में छोड़ देता है। सारी पृथ्वी में इस कारण खलबली मच जाती है।

कथा में द्वितीय मोड़ तब आता है जब योगी सिद्धनाथ लखनौती के राजा के यहाँ पहुँचता है और राजा उसके प्रभाव में आकर राज्य छोड़कर वन गमन करता है। लखनौती में वियोग छा जाता है। एक दिन जब वह वन में पानी के लिए कुएँ पर जाता है, वह देखता है कि उसमें बहुत से व्यक्ति पड़े हुए हैं। राजा के पूछने पर वे अपना वृत्तांत बताते हैं। राजा लखमसेन चिंतित होता है पर उन सभी राजाओं को बाहर निकाल देता है। इसी बीच योगी वहाँ पहुँच जाता है और लखमसेन से अप्रसन्न होकर उसे कुएँ में ढकेल देता है। किन्तु लखमसेन वहाँ से निकलकर पाताल लोक को चला जाता है और एक सरोवर पर पहुँचता है वही उसको पद्मावती प्राप्त होती है। दोनों एक-दूसरे पर आकृष्ट होते हैं। स्वयंवर में पद्मावती उसके गले में जयमाल डालती है।

कथा का तृतीय चरण तब प्रारम्भ होता है जब पद्मावती से एक पुत्र उत्पन्न होता है और योगी सिद्धनाथ उसको माँगते हैं। राजा पुत्र को योगी के यहाँ ले जाता है योगी उसे चार खण्ड करने का आदेश देता है। लखमसेन वैसा ही करता है। किन्तु वह पुत्र वियोग में वैराग्य ले लेता है और राज्य छोड़कर वन में चला जाता है वहाँ भी पद्मावती को वह सदैव स्मरण करता है।

इसके पश्चात् लखमसेन कर्पूरधारा नगरी के राजा की कन्या चम्पावती से विवाह करता है और घर वापस आता है। पद्मावती जो विरह में सतप्त रहती है अब प्रसन्न हो उठती है।

संपूर्ण कथा में योगी का चमत्कार प्रधान हो उठा है। योगी के प्रभाव से ही लखमसेन राज्य छोड़कर वन जाता है फिर अपना पुत्र तक उसे दे देता है। पुत्र के चार टुकड़े हो जाने पर फिर वह वन में जाता है। पद्मावती पर भी योगी

का प्रभाव है। वह विरह विकल होकर योगी को स्मरण करती है। योगी उसके द्वार पर पहुँचता है उसी समय लखमसेन भी चम्पावती से विवाह कर घर आ जाता है। अतः लगता है लेखक दामो योगियों के किसी सम्प्रदाय से प्रभावित था। कथा में प्रारम्भ में योगी आता है, मध्य और अंत में भी योगी का ही प्रभाव दिखाया गया है। योगी के व्यक्तित्व के इर्दगिर्द ही कथा घूमती दिखाई पड़ती है। योगी भी किसी ऐसे सम्प्रदाय का लगता है जिसमें साधना के लिए नरवलि की स्वीकृति थी। वैसे प्रारम्भ में कवि गणेश की वदना करता है। इस काव्य का कथानक कहीं कहीं शिथिल है। यह स्पष्ट हो जाता है कि योगी प्रेमासक्त होकर क्यो राजाओं को कुएँ में डलवा दिया करता है। पद्मावती ने उस व्यक्ति से विवाह करने का निश्चय किया है जो १०१ राजाओं की हत्या करे, अतः योगी राजाओं को कुएँ में डकेलता है। लखमसेन पुत्र वियोग के कारण वैराग्य लेता है, वन में जाता है, किन्तु कवि ने स्पष्ट नहीं किया है कि कर्पूरधारा नगरी में जाकर वह चम्पावती से विवाह क्यो करता है जब कि उसकी प्रिय पत्नी पद्मावती उसके विरह में घर पर तड़प रही है। इसके अतिरिक्त कथा के प्रारम्भ में ही पद्मावती की वह प्रतिज्ञा उभारकर रखी गयी है कि वह उससे ही विवाह करेगी जो १०१ राजाओं की हत्या करे, पर वह सहज ही लखमसेन पर आकृष्ट हो जाती है। उसकी प्रतिज्ञा फिर व्यर्थ जाती है, इन उद्देश्यों के स्पष्ट न होने से कथानक की एकसूत्रता कहीं कहीं बिखरती-सी दिखाई पड़ती है।

कामपरक प्रेमाख्यानों का कथा संगठन

गणपतिकृत माधवानल कामकदला प्रबंध में नायक और नायिका के पूर्व जन्म की कथा दी गयी है। शुकदेव के अभिशाप से कामदेव मृत्युलोक में कुरगदत्त के यहाँ माधव के रूप में जन्म लेता है और रति श्रीपतिशाह सेठ के यहाँ कामकदला के रूप में जन्म लेती है, जो बाद में चलकर नर्तकी होती है। इसके अतिरिक्त कथा का संगठन निम्नलिखित प्रसंगों में हुआ है।

(१) कथा की प्रारम्भिक उल्लेखनीय घटनाएँ हैं, माधव के सौंदर्य की सर्वत्र चर्चा होना, पुष्पावती नगरी की रमणियों का उस पर मुग्ध होना, फलस्वरूप राज्य से उसका निष्कासन।

(२) कथा का द्वितीय प्रसंग है, माधव का अमरावती में आगमन, जहाँ कामकदला के नृत्य का आयोजन है।

(३) तृतीय महत्वपूर्ण प्रसंग है, समारोह में सम्मिलित होने की अनुमति द्वारपाल से न प्राप्त होने पर अपनी सगीत कला की प्रवीणता से राजा से प्रवेश की आज्ञा प्राप्त करना।

(४) चतुर्थ प्रसंग है, कामकदला के वक्ष पर एक भ्रमर आ बैठा जिससे नृत्य की गति में विक्षेप उत्पन्न होना और इसको केवल माधव द्वारा ही परखा जाना है। माधव की इस सूक्ष्म परख पर कामकदला रीझ उठना और

दोनों में प्रेम सम्बन्ध स्थापित होना। तथा कामकदला का माधव को आत्म-समर्पण करना।

कामकदला के आत्म समर्पण के पश्चात् कथा एक प्रकार से पूर्ण हो जाती है पर प्रेम की शुद्धता की परख कराने के लिए ही सम्भवतः कवि ने कथानक को आगे बढ़ाया है। राजाज्ञा के भय से माधव को अमरावती छोड़ना पड़ता है और वहाँ से वह उज्जयिनी आता है। उसकी विरह व्यथा असीम हो उठती है। महाकाल के मंदिर में वह विश्राम लेता है और दीवाल पर अपनी विरह गाथा अंकित कर देता है। राजा विक्रमादित्य उसकी सहायता करते हैं। फिर प्रणयी और प्रेयसि का मिलन होता है।

‘माधवानल कामकदला प्रबंध’ में मूल कथा की रूपरेखा विस्तृत न होते हुए भी कवि ने, शाप का महात्म्य (पृष्ठ १४, १५) कला अभिज्ञान (पृष्ठ २७) माधव वशीकरण प्रयोग (पृष्ठ ६५) व्ययसायि-समुदाय वर्णन (पृष्ठ ७२) तथा इसी प्रकार के अन्य अनेक प्रसंगों को विस्तार देकर कथा के सहज प्रवाह में शिथिलता ला दी है। इसी प्रकार के प्रसंग, ब्राह्मण समुदाय, वेश्या समुदाय, राजपुरुष समुदाय आदि हैं, जो कथा के प्रवाह को अविकल नहीं रहने देते।

चतुर्भुजदास कृत मधुमालती

चतुर्भुजदास की मधुमालती में मधु कामदेव का अवतार है, तथा मालती रति की। जैतमाल मधु से उसके पूर्वभव की कथा कहती है और बताती है कि जब शंकर ने कामदेव को भस्म किया तो उसकी राख से मालती और मधु उत्पन्न हुए। पास में एक सेवती का वृक्ष था, उसी से जैतमाल का अवतार हुआ। एक बार हेमन्त के तुषारपात के कारण पाटलि जल गयी। सेवती ने किसी प्रकार उसकी सेवा शुश्रूषा करके उसे पुनर्जीवित किया। तब तक निष्ठुर मधुकर उड़कर कही जा चुका था। पाटलि ने उसके विरह में प्राण त्याग दिए। अब वही भ्रमर और पाटलि पुनः मधु और मालती के रूप में अवतरित हुए हैं।”

लीलावती देश के राजा चतुरसेन की पुत्री है मालती और मंत्री तारणशाह का पुत्र है मधु। दोनों एक पंडित के यहाँ पढ़ते हैं, परन्तु मालती एक परदे में पढ़ा करती है। एक दिन पंडित थोड़ी देर के लिए कहीं चले जाते हैं, तब मालती परदा उठाकर देखती है। दोनों एक दूसरे के प्रति आकृष्ट होते हैं। मालती कई बार प्रेम-प्रस्ताव करती है किन्तु मधु हिचकता रहता है। फिर भी दोनों का प्रेम अधिकाधिक प्रगाढ़ होता जाता है।

कथा में दूसरा मोड़ तब आता है जब माली उन्हें रामसरोवर में बिहार करते हुए देखता है और जाकर राजा से शिकायत करता है। राजा अप्रसन्न हो उठता है और दोनों को मरवा डालने का उपक्रम करता है। राजा इस कार्य के लिए पायकों को भेजता है पर मधु उनको परास्त कर देता है। इसके बाद राजा

सैनिकों को भेजता है, पर वे भी मधु से परास्त होते हैं अन्त में राजा विवश होकर क्षमा माँगता है और मधु के साथ मालती का विवाह होता है।

इसके कथानक के विकास में जैतमाल की उपस्थिति का महत्व है। वह मालती की सखी है और मधु से मिलने में उसकी सहायता करती है। अन्त में वह भी मधु की पत्नी बनती है। कथा में मालती केशव का स्मरण करती है इसके फलस्वरूप वह उसकी सहायता के लिए दीर्घाकार भारड पक्षी भेजते हैं। इसी प्रकार शिव कृपा कर सिंह को भेज देते हैं। इन दोनों की सहायता से राजा के दस हजार घुड़सवार तथा पाँच हजार हाथियों की सेना पराजित होती है। इस काव्य के कथानक में आधिकारिक कथा के साथ प्रासंगिक कथाएँ भी साक्षी के रूप में आती हैं। कथानक में गुल्ल चलाने का प्रसंग आता है। मधु गुल्ल चलाने में कुशल है। इसी बल पर वह राजा के इस आदेश की भी अवमानना करता है कि वे दोनों देश छोड़कर निकल जायें। गुल्ल चलाने का प्रसंग 'छिताईवार्ता' में भी आता है, इसमें अलाउद्दीन गुल्ल चलाता है। मधुमालती के कथानक में एक यह भी विशेषता है कि दामाद को राजा राज-पाट देना चाहता है किन्तु वह अस्वीकार कर देता है और बताता है वे तीनों कामदेव की विभिन्न कलाएँ हैं।

रसरतन का कथा संगठन

रसरतन के कथा संगठन पर कुछ अंश तक सूफियों के प्रेमाख्यानों की शैली का प्रभाव दिखाया जा सकता है। कथा के प्रारम्भ में चम्पावती के राजा विजयपाल को सतान न होने के कारण चिंतित रहते चित्रित किया गया है। एक सिद्ध आकर राजा को आशीर्वाद देता है कि चंडी की उपासना से उसे सतान होगी। नौ महीने में उनकी पटरानी पुहुपावती के गर्भ से नायिका रम्भा का जन्म होता है।

सूफी प्रेमाख्यानों में भी राजाओं को पुत्र के लिए चिंतित रहते चित्रित किया गया है। दैवी सहायता से संतान उत्पन्न होने की रूढ़ि कुतुबन की 'मृगावती', मझन की 'मधुमालती' तथा उसमान की 'चित्रावली' में भी है, किन्तु इन प्रेमाख्यानों में नायकों का जन्म दैवी कृपा से होता है। 'रसरतन' में नायिका का जन्म दैवी कृपा से होता है। जिस प्रकार सूफी प्रेमाख्यानों में ज्योतिषी आकर नायकों के लिए भविष्यवाणी करते हैं, उसी प्रकार इस काव्य में ज्योतिषी आकर नायिका के लिए भविष्यवाणी करते हैं कि चौदह वर्ष में उसके जीवन में एक युवक का प्रवेश होगा और कुटुंब का गौरव बढ़ेगा।

कथानक के विकास में कामदेव और रति भी कार्य करती हैं। रति के अनुरोध से कामदेव सोम (नायक) के रूप में रम्भा को दर्शन देते हैं और वह उद्विग्न हो उठती है। रति रभा के रूप में सोम को दर्शन देती है जिससे वह भी रम्भा के लिए जलने लगता है। इस प्रेम की पुष्टि चित्र दर्शन से होती है। एक

चित्रकार रभा के यहाँ से वैरागर मे नायक के यहाँ पहुँचता है जो रम्भा को स्वप्न मे देखकर उद्विग्न है। रम्भा का चित्र पाकर उसे प्रसन्नता होती है। चित्रकार राजकुमार का चित्र लाकर रम्भा को देता है, वह भी प्रफुल्लित हो उठती है।

कथानक के विकास का दूसरा चरण तब प्रारम्भ होता है जब नायक नायिका के लिए चम्पावती प्रस्थान करता है। रास्ते मे कल्पलता नामक एक युवती से अभिसार करता है किन्तु उसे रम्भा की मुधि नही भूलती और कल्पलता को छोड़कर वह चम्पावती की ओर बढ़ता है।

कथानक के तृतीय चरण मे कथा चरम सीमा पर पहुँचती है जब जोगी वेश मे नायक चम्पावती पहुँचता है और ऐसी वीणा बजाता है कि नगर के नरनारी मुग्ध हो जाते है।

नायक नायिका शिवमंदिर मे मिलते है। संगीतकला के माध्यम से माधव कामकदला को आकृष्ट करता है। इस काव्य में भी नायक शिवमंदिर मे वीणा बजाता है जिसको रभा की सखी सुनती है और मुदिता को समाचार देती है। रभा उसका दर्शन करने जाती है प्रेमी युगल मिलते है। सोम घर वापस आता है रास्ते मे कल्पलता को भी ले लेता है।

कवि कथानक यही समाप्त नही करता बल्कि नायक मे वैराग्य दिखलाने के लिए अन्य घटनाओ का भी सन्निवेश करता है। वैरागर मे एक नाटक खेला जाता है जिसमे नट ईश्वर की असीम शक्ति और ससार की असारता दिखलाता है। इसका प्रभाव सोम पर पडता है और वह अपना राज्य चार पुत्रो मे बाँटकर वैराग्य ले लेता है।

आलोच्यकाल के किसी सूफी प्रेमाख्यान मे नायक को अन्त मे वैराग्य लेते नही चित्रित किया गया है। उनकी अधिकांश कथाएँ विवाह के बाद ही समाप्त हो जाती है। 'मृगावती' और 'पदमावत' मे नायक की मृत्यु हो जाती है और नायिकाएँ उनके शव के साथ सती होती है।

इस कथा मे आधिकारिक कथा के साथ कल्पलता की प्रासांगिक कथा भी जोड़ी गयी है। कल्पलता एक अभिशप्त अप्सरा है। राज कुमार चम्पावती जाते समय एकादशी के दिन मानसरोवर मे स्नान कर शिविर मे सो रहता है। उसी समय मानसरोवर मे स्नान के लिए आयी हुई अप्सराएँ उसे आकाश मार्ग से ले जाती है और कल्पलता के यहाँ रख आती है। दोनो रमण करते है।

इसी प्रकार मञ्जनकृत 'मधुमालती' मे मनोहर को अप्सराएँ मधुमालती की चित्रसारी मे रख आती है जिससे दोनो एक दूसरे पर आकृष्ट होते है।

'रसरतन' के कथानक मे मुदिता नामक नारी पात्र का भी कम महत्व नही है वह रम्भावती को नायक से मिलाने मे सहायता करती है। किन्तु मुदिता से भी अधिक कार्य बोधिचित्र चित्रकार करता है जो केवल चित्र ही नही बनाता बल्कि दोनो प्रेमियों के हृदय मे प्रेम को तीव्र भी बनाता है। 'छिताई वार्ता'

मे भी चित्रकार का प्रसंग है पर वह खल का कार्य करता है, अलाउद्दीन को देवगिरि पर आक्रमण करने को प्रेरित करता है। कथानक में विद्यापति तोता कल्पलता का सदेश सोम तक पहुँचाता है। तोता से सदेश भेजवाने की रूढ़ि भारतीय साहित्य की एक प्रख्यात कथानक रूढ़ि है। 'पद्मावत' में भी इसका उपयोग किया गया है।

सदयवत्स सावलिंगा का कथा संगठन

इस काव्य में नायक सदयवच्छ राजकुमार है, तथा नायिका एक साहूकार की कन्या है। इस काव्य में भी पूर्वभव की कथा जोड़ी गयी है। पूर्वजन्म में राजकुमार एक हंस था तथा साहूकार की कन्या सावलिंगा हसिनी थी। जिस प्रकार चतुर्भुजकृत 'मधुमालती' में नायक नायिका एक गुरु के यहाँ एक साथ पर्दे में रहकर पढ़ते हैं उसी प्रकार इस कथा में भी नायक नायिका पंडित के यहाँ पढ़ते हैं और जब उनमें प्रेम का संचार हो जाता है तो गुरु जी दर्जी बुलवाकर एक पर्दा बनवा देते हैं। सावलिंगा दर्जी को ५ मुहुरे देकर परदे में छिद्र करा देती है जिससे दोनों एक दूसरे को देख सकें। दोनों में प्रेम प्रगाढ़ होता चलता है।

नायिका का विवाह अन्यत्र निश्चित हो जाता है पर पति के यहाँ जाने के पूर्व दोनों शिवमंदिर में मिलने का निश्चय करते हैं। किन्तु निश्चित समय पर राजकुमार दूता नशा पी लेता है अतः दोनों का मिलन नहीं हो पाता। सावलिंगा अपने प्रेम का सदेश उसके हाथ पर लिखकर चली जाती है।

इस प्रकार का प्रसंग 'पद्मावत' में भी आया है। रतनसेन शिवमंदिर में ठहरा है। पद्मावती आती है और उसे देखकर जब रतनसेन मूर्छित हो जाता है उसके हाथ में अपना सदेश लिखकर पद्मावती चली जाती है। जागने पर रतनसेन विकल हो उठता है, उसी प्रकार इस काव्य में भी सदयवत्स जाने पर परेशान हो उठता है।

कथानक का अंतिम अंश अन्य प्रेमाख्यानों से थोड़ा विचित्र है। सदयवत्स सावलिंगा से मिलने के लिए उसकी ससुराल में जोगी बनकर जाता है। भीख माँगने के बहाने वह सावलिंगा से भेंट करता है। नगर की राजकुमारी इसको देखती है और कुछ कटु दोहे कहती है। सदयवत्स बिगड़कर चला जाता है। अन्त में राजकुमारी भी उस पर आकृष्ट हो जाती है और उसकी विवाहिता बनती है और उसे तथा सावलिंगा को लेकर सदयवत्स घर वापस आता है।

इस कथा का विकास समाजविहित परिवेश में नहीं होता। नायिका का विवाह हो जाने पर भी नायक का प्रेम उसके प्रति चलता रहता है और अन्त में वह उसकी पत्नी भी बन जाती है। फारसी के प्रेमाख्यानों में लैला मजनू में विवाह के बाद भी मजनू का लैला से प्रेम चलता रहता है, पर विवाह किसी भी स्थिति में नहीं होता। फरहाद भी शीरी से प्रेम करता है, जो परकीया है।

सतपरक प्रेमाख्यान

सतपरक प्रेमाख्यानो मे 'छिताई वार्ता' की कथा का सगठन सतीत्व, दाम्पत्य और काम इन तीनों प्रवृत्तियों को दृष्टि में रखकर किया गया है किन्तु इसमें सत की प्रतिष्ठा करना कवि का मुख्य उद्देश्य प्रतीत होता है। अलाउद्दीन की सेना निसुरत खाँ के सेनानायकत्व में देवगिरि पर आक्रमण करती है। राजा रामदेव उसकी अधीनता स्वीकार कर दिल्ली चला जाता है।

मुख्य कथा तब प्रारम्भ होती है, जब रामदेव की कन्या छिताई सयानी हो चलती है और उसकी माँ राजा के यहाँ दिल्ली खबर भेजकर उसे देवगिरि बुलाती है। रामदेव एक चित्रकार के साथ आता है। चित्रकार विभिन्न प्रकार के चित्र दीवारों पर अंकित करता है। एक दिन उन्हें देखने छिताई आती है और उसके सौंदर्य को देखकर चित्रकार मूर्छित हो जाता है। चेत आने पर वह छिताई का भी एक चित्र बना लेता है।

छिताई का विवाह द्वारा समुद्र के सौरसी से सम्पन्न होता है, वह अपने पति के साथ ससुराल आती है। दोनों का दाम्पत्य जीवन आनन्दपूर्वक व्यतीत हो रहा है।

कथा में दूसरा मोड़ तब उपस्थित होता है जब चित्रकार अलाउद्दीन को छिताई के सौंदर्य की ओर आकृष्ट करता है और उसका चित्र दिखलाकर उसे विकल बनाता है। छिताई को अलाउद्दीन अपहृत कर दिल्ली लाता है इसके पूर्व उसके सत की कठिन परीक्षा होती है। कुटनियों उसे विपथगामिनी बनाना चाहती है, किन्तु वह दृढ़ रहती है। उसके सतीत्व के प्रभाव से अलाउद्दीन की पाप दृष्टि समाप्त हो जाती है। छिताई दिल्ली में राघवचेतन के सरक्षण में रख दी जाती है। वह दक्षिणी सगीत की साधना करते हुए किसी प्रकार अपना समय यापन कर रही है।

कथा का तृतीय चरण अत्यन्त महत्वपूर्ण है जिसमें सौरसी योगी बनकर निकलता है और वीणा वादन में कुशलता दिखलाकर छिताई को प्राप्त करता है।

इस कथा की कुछ अपनी विशेषताएँ हैं कवि ने इसमें तत्कालीन चित्रकला के आदर्शों को प्रकट किया है। काम की विभिन्न परिस्थितियों को चित्रित किया है। छिताई के सतीत्व की इसमें परीक्षा कराई गयी है तथा सूफी कवियों की भाति नायक को जोगी बनाकर निकाला गया है। 'अभिज्ञान शाकुतल' में जिस प्रकार दुर्वासा के अभिशाप से शाकुतल को पति की उपेक्षा सहनी पड़ती है, उसी प्रकार इस काव्य में मुनि के शाप से सौरसी की पत्नी हरी जाती है। गणपतिकृत 'माधवानल कामकदल' तथा चतुर्भुजदासकृत 'मधुमालती' में भी अभिशापो का प्रसंग आता है।

मैनासत का कथा संगठन

साधन कवि का मैनासत काव्य लोरक की पत्नी मैना का सतीत्व अंकित करने के लिए लिखा गया है। इसलिए इसमें घटनाओं की बहुलता नहीं है। कुटनी इसमें मैना का सतीत्व डिगाना चाहती है किन्तु वह अपने पति के प्रति निष्ठावान है और अपने सत से नहीं डिगती।

कथा में बारहमासा का प्रसंग आया है। बारहमासा के बाद विरहिणी के दिन लौटते हैं और उसका पति जो एक अन्य स्त्री चदा के साथ चला गया रहता है, घर वापस आता है। कुटनी का मूँड मुड़वाकर मैना उसे गदहे पर नगर घुमवाती है और नगर से उसका निर्वासन कराती है।

इसका कथानक अत्यन्त सक्षिप्त है इसमें कथा का कोई विकास क्रम नहीं है। प्रारम्भ में कुटनी आती है उससे विरहिणी अपनी व्यथा कहती है। बारहमासा के बाद पति आता है फिर कथा समाप्त हो जाती है। इसीलिए यह भी अनुमान लगाया गया है कि 'मैनासत' पहले 'लोरकहा' (चदायन) के एक प्रसंग के रूप में रचा गया था, जिसका प्राचीनतम रूप उसके 'लोरकहा' पाठ में मिलता है, उसके बाद किसी समय इस प्रसंग को अलग कर स्वतंत्र रचना के रूप में प्रकाशित किया गया, और कदाचित् इसी समय उसमें वदनादि की पक्तियाँ भी रख दी गयीं।^१

अध्यात्मपरक प्रेमाख्यान

अध्यात्मपरक प्रेमाख्यानों के कथा संगठन के सम्बन्ध में तुलनात्मक अध्ययन में विस्तार से विवेचन किया गया है। 'वेलिक्रिसन रुकमणी री' को छोड़कर शेष अन्य अध्यात्मपरक प्रेमाख्यानों पर सूफी प्रेमाख्यानों के कथा संगठन का प्रभाव है।

वेलिक्रिसन रुकमणी री

श्रीमद्भागवत की कथा में के अनुसार ही 'वेलिक्रिसन रुकमणी री' की कथा का संगठन हुआ है। कवि मगलाचरण के बाद रुकमणी का सौंदर्य-वर्णन करता है, फिर उनकी शिक्षा और शास्त्र ज्ञान का परिचय देता है। इसके बाद मुख्य कथा प्रारम्भ होती है। रुकमणी श्रीकृष्ण से विवाह करना चाहती है किन्तु रुक्मी उसका विवाह शिशुपाल से करना चाहता है। शिशुपाल विवाह करने आता है किन्तु वह श्रीकृष्ण से पराजित होता है। श्रीकृष्ण रुकमणी को घर ले आते हैं। इसके बाद कवि ने दोनों की सुरत क्रीडा का वर्णन किया है। इस कथा में सदेह-वाहक का कार्य एक ब्राह्मण करता है।

रूपमजरी, पुहुपावती तथा प्रेम प्रगास के कथा संगठन के सम्बन्ध में आगे विचार किया गया है।

असूफी प्रेमाख्यानों की कथा रूढ़ियाँ

(१) असूफी प्रेमाख्यानों में 'बीसलदेव रास' 'माधवानल कामकदला प्रबध', 'मधुमालती' आदि में पूर्व-भव की कथाएँ दी गई हैं।

(२) असूफी प्रेमाख्यानों में कतिपय ऐसी हैं जिनमें विरहिणी के द्वारा सदेश भेजे जाने का प्रसंग आया है। 'ढोला मारू रा दूहा' में सदेश ले जाने का कार्य ढाढी करते हैं। 'बीसलदेव रास' तथा 'बेलिकिसन रुक्मणी री', में सदेश ब्राह्मण ले जाते हैं। 'रसरतन' में विद्यापति नामक तोता सदेश वाहक का कार्य करता है।

'प्रेम प्रगास' में मैना पक्षी यह कार्य करती है।

(३) 'बीसलदेव रास' 'मैनासत' तथा 'छिताई वार्ता' में कुटनियाँ आकर नायिकाओं का सतीत्व नष्ट करना चाहती हैं। किन्तु उन्हें सफलता नहीं मिलती।

(४) 'छिताई वार्ता', 'रसरतन', 'प्रेम प्रगास', तथा 'पुहुपावती' आदि प्रेमाख्यानों में नायिकाओं को प्राप्त करने के लिए नायक जोगी का रूप धारण करते हैं।

(५) कई प्रेमाख्यानों में नायक की दो पत्नियाँ हैं 'ढोला मारू रा दूहा', 'लखमसेन पद्मावती' 'रतनसेन', 'सदयवत्स सावालगा', 'मैनासत', 'प्रेम प्रगास' इन सब के नायकों की दो दो पत्नियाँ हैं। 'पुहुपावती' में नायक की तीन पत्नियाँ हैं। 'छिताई वार्ता' में यह सख्या हजार तक पहुँचती है।

(६) प्रेमघटक के रूप में प्रेमाख्यानों में सखियाँ कार्य करती हैं, 'मधुमालती' में मधुमालती की सखी जैतमाल है। 'रूपमजरी' में इन्दुमती सखी है जो प्रेमघटक का कार्य करती है। कहीं चित्रकार और कहीं दासियाँ भी यह कार्य करती पाई जाती हैं।

(७) नायिका के सौंदर्य के लिए नखशिख वर्णन तथा उसके विरह की तीव्रता दिखाने के लिए बारहमासा का भी उपयोग किया गया है।

(८) कुछ प्रेमाख्यानों में संगीत कला नायक और नायिका की प्राप्ति में सहायक होती है। माधव संगीत के द्वारा कामकदला को संगीत कला में प्रवीण होने के कारण अपनी ओर आकृष्ट करता है। 'छिताई वार्ता' में बीणा बजाने की कला में कुशल होने के कारण छिताई उससे मिल पाती है। 'रसरतन' में भी बीणा ही नायक को नायिका से मिलाने में सहायक है।

(९) इन रूढ़ियों के अतिरिक्त स्वप्न दर्शन, चित्र दर्शन या गुण श्रवण से प्रेम का प्रादुर्भाव नायक अथवा नायिका में सूफी प्रेमाख्यानों की भाँति यहाँ भी होता है।

(१०) 'मधुमालती' तथा 'सदयवत्स सावलंगा' कथा में नायक और नायिका गुरु के यहाँ पदों की ओट में अध्ययन करते हैं और वही उनका प्रेम दूढ़ होता है।

इसके अतिरिक्त अन्य कई रूढियाँ हैं जो सूफी तथा असूफी प्रेमाख्यानों में समान रूप से पाई जाती हैं। तुलनात्मक अध्ययन में इनका कही कही सकेत कर दिया गया है।

कथानक सगठन—तुलनात्मक (स)

कथा सगठन की दृष्टि से असूफी प्रेमाख्यानों तथा सूफी प्रेमाख्यानों के बीच एक मुख्य अन्तर यह है कि असूफी कवियों में अनेक कवि ऐसे हैं जो कथा के प्रारम्भ में पूर्व जन्म का प्रसंग ले आते हैं। 'बीसलदेव रास' में राजमती बीसलदेव से बतलाती है कि मैं पूर्व जन्म में हरिणी थी और वन में विचरण किया करती थी और निर्जला एकादशी रहा करती थी।^१ गणपतिकृत माधवानल कामकदला में भी शुकदेव जी के अभिशाप से कामदेव ने मृत्युलोक में कुरगदत्त ब्राह्मण के यहाँ जन्म लिया।^२ और रति श्रीपतिशाह सेठ के यहाँ जन्मी।^३ जो बाद में चलकर कामकदला हुई।^४

चतुर्भुजकृत 'मधुमालती' में भी शंकर ने जब कामदेव को भस्म किया तो उसकी राख से मालती और मधु का जन्म हुआ। पास में एक सेवती का वृक्ष था उसी से जैतमाल सखी का अवतार हुआ।

इस्लाम में पुनर्जन्म को स्वीकार नहीं किया जाता अतः सूफी कवि, जो इस्लाम का समर्थन प्राप्त कर चलने की चेष्टा करते थे, पुनर्जन्म के प्रसंग से अपनी कथा को प्रारम्भ नहीं कर सकते थे। केवल मझनकृत 'मधुमालती' में यह कवि जन्म जन्मान्तर तक प्रेम निभाने की बात कहता है।^५ 'मधुमालती' में

१. बीसलदेव रास, छंद ३१, ३२, ३३, ३४,

२. तेह तणइ उरि अवतरिउ, कारण करीनइ काम।

छाया-फल करिया विफल, लाघउ माधवनाम॥

माधवानल कामकदला प्रबंध, पृष्ठ १६

३. श्रीपति साह दिवहारीउ, सो हासणि तसनारि।

रति रुई कुल अवतरी, कांति नियरि मझारि॥

माधवानल कामकदला प्रबंध, पृष्ठ २३

४. प्रति तो ऐही कीजिए, आदि अंत जेहि नेह।

जन्म जन्म निरबाहौ, तौ यह जन्म सदेह॥

मधुमालती, पृष्ठ ४०

मनोहर मधुमालती से कहता है कि, “ए प्रेम प्यारी, मेरी और तुम्हारी प्रीति विधाता ने पूर्व से ही सिरजी है। मैं पूर्व दिनों से तुम्हारे प्रेम के नीर को जानता हूँ।”^१ पर असूफी कवि भारतीय परम्परा के पोषक थे, अतः पुनर्जन्म की कथा जोड़ने में उन्हें कठिनाई हो सकती थी।

सूफी प्रेमाख्यानों में गुणश्रवण, स्वप्नदर्शन, चित्रदर्शन से प्रेम का प्रादुर्भाव होता है। ज्ञानदीप में प्रत्यक्ष दर्शन से प्रेम उत्पन्न होता है। असूफी प्रेमाख्यानों में ‘ढोला मारू’ में नायिका मारवणी स्वप्न में अपने प्रिय का दर्शन करती है। ‘बीसलदेव रास’ में विवाह के पश्चात् प्रेम का उदय दिखलाया गया है। ‘लखमसेन पद्मावती कथा’ में प्रत्यक्ष दर्शन से प्रेम का प्रादुर्भाव होता है। ‘माधवानल कामकदला प्रबध’ में प्रत्यक्ष दर्शन तथा गुण दर्शन से प्रेम का प्रादुर्भाव होता है। ‘छिताई वार्ता’ में सौरसी का प्रेम विवाह के अनन्तर प्रारम्भ होता है। ‘मैनासत’ में प्रेम के प्रादुर्भाव की स्थिति नहीं चित्रित की गयी है। ‘मधुमालती’ में भी प्रत्यक्ष दर्शन से ही प्रेम का सूत्रपात होता है। ‘रसरतन’ में स्वप्न दर्शन से प्रेम का प्रादुर्भाव होता है और चित्र दर्शन से वह पुष्ट होता है।

इस प्रकार सूफी तथा असूफी प्रेमाख्यानों में प्रेम का प्रादुर्भाव लगभग एक सा होता है। यह बात अवश्य सच है कि सूफी प्रेमाख्यानों में विवाह के पूर्व ही प्रेम परिपक्व हो उठता है। प्रेम की परिपक्वता ही विवाह में परिणत होती है। इसके विपरीत कई असूफी प्रेमाख्यानों में विवाह के अनन्तर ही प्रेम अधिक पुष्ट हो पाता है। इसीलिए ‘ढोलामारू रा दूहा’, ‘बीसलदेव रास’, ‘लखमसेन पद्मावती’, ‘पुहुपावती’, आदि में विवाह के बाद भी कथा के विकास की गति में मद नहीं पड़ती।

कुतुबन की ‘मृगावती’ तथा जायसी की ‘पद्मावत’ में भी विवाह के बाद कथा चलती है। किन्तु यह कथानक में निगति की स्थिति है, जब कि घटनाएँ कम होती हैं। केवल जायसी ने पद्मावती के सतीत्व की परीक्षा के लिए देवपाल की दूती की घटना की सृष्टि की है, जो एक महत्वपूर्ण प्रसंग है। अन्य घटनाएँ साधारण हैं। नायको की मृत्यु होती है, नायिकाएँ सती होती हैं।

मज्ञनकृत ‘मधुमालती’ को छोड़कर उत्तर भारत के प्रायः अन्य सभी सूफी प्रेमाख्यानों में नायको के जीवन में दो नायिकाएँ प्रवेश करती हैं। दक्खिनी के ‘सैफुलमुलूक व वदीउल जमाल’ में भी नायक के जीवन में दो नायिकाएँ प्रवेश पाती हैं। ‘कुतुबमुश्तरी’ में नायक मुश्तरी को प्राप्त कर घर आता है। हिन्दी के असूफी प्रेमाख्यानों में भी अधिकांश में एक से अधिक नायिकाएँ हैं।

१. पूर्व दिनन्हि सौ जानौं, तोहरी प्रीति क नीर।

मोहि माटी बिधि सानि कै, तौ एह सरासरीर ॥

मधुमालती, पृष्ठ ३६

हिन्दी के कतिपय असूफी प्रेमाख्यानों में सगीत के माध्यम से नायक नायिका का मिलन होता है। 'माधवानल कामकदला' में सगीत कला ही नायक नायिका के मिलन का माध्यम है। 'छिताई वार्ता' में भी बीणा के सहारे सौरसी छिताई को प्राप्त करने में समर्थ होता है।^१ 'पुहुपावती' में पुहुपावती की भेजी हुई दासी सगीत के सहारे राजकुंवर को आकृष्ट करती है।^२ और पुहुपावती का पत्र उसे देती है। फिर नायक नायिका मिलते हैं। 'रसरतन' में भी जिसमें कुछ अंश तक सूफी आदर्शों का पालन किया गया है, सगीत बड़ी महत्वपूर्ण भूमिका प्रस्तुत करता है। इसमें नायक चम्पावती जाता है जहाँ शिव-मंडप के पास सम्मोहन राग बजाता है।^३ इसे सुनकर वहाँ नर नारियाँ उपस्थित हो जाती हैं। एक दासी मुदिता जाकर रभा से यह समाचार कहती है। फिर नायक और नायिका शिवमंदिर में एक दूसरे से भेट करते हैं।

[सूफियों के कई सम्प्रदाय सगीत के समर्थक रहे हैं। सगीत को उन्होंने "गिजाये-रूह" कहा है।^४ भारत में चिश्तिया सम्प्रदाय में सगीत को काफी प्रतिष्ठा मिली।^५ अमीर खुसरो फारसी के कवि के अतिरिक्त सगीतज्ञ भी उच्च कोटि के थे।^६ पर हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों के सगठन में सगीत प्रेयसियों की प्राप्ति के साधन के रूप में कही नहीं है। प्रायः सभी उत्तरी भारत के सूफी नायक किंगरी बजाते हैं और राग अलापते हैं किन्तु सगीत प्रेयसियों के मिलने में सहायक नहीं होता।]

हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों का एक विशेष ढाँचा बन गया है। लगभग सभी प्रेमाख्यान कथा सगठन की दृष्टि से एक से है। इन कवियों को प्रेम साधना को प्रकट करना अभीष्ट है। अतः तदनुरूप अपनी कथाओं का ताना-बाना भी वे निर्मित करते हैं। पर असूफी प्रेमाख्यानों की कथाओं के सगठन में प्रायः अन्तर पाया जाता है। सूफी कवियों से प्रभावित 'रस रतन', 'नलदमन', 'पुहुपावती', 'प्रेम प्रगास' आदि प्रेमाख्यानों को छोड़कर शेष सभी प्रेमाख्यानों का कथा-सगठन भिन्न भिन्न प्रकार से हुआ है।

१. छिताई वार्ता, छंद ६०२, ६०३, ६०४, ६०५, ६०७, ६३३, ६३४,
६७८, ६८९

२. पुहुपावती, अप्रकाशित

३. रसरतन, अप्रकाशित

४. सूफी मेसेज—इनायत खॉं, पृष्ठ ५२,

५. हक्कायके हिन्दी, अनुवादक, अत्तहर अब्बास रिजवी पृष्ठ २१

तारीखे फ़ीरोज शाही, अनुवादक रिजवी पृष्ठ १०३, १०४

६. तारीखे फ़ीरोज शाही—पृष्ठ १११

असूफी प्रेमाख्यानों में कवियों ने विभिन्न प्रकार के विवाहों का चित्रण किया है। सूफी कवियों ने लोक जीवन में प्रचलित विवाह के रीति-रिवाजों का जो अंकन किया है, वह लगभग एक-सा है। मलिक मुहम्मद जायसी ने छंद २७६ से २९० तक विवाह का और उसके समारोहों का विस्तृत चित्रण किया है। सुग्गा रतनसेन का सच्चा परिचय देता है। फिर पद्मावती और रतनसेन के विवाह की तैयारी होती है। रतनसेन जोगी वेश उतारकर राजकीय वेश धारण करता है, और बारात जाती है। गाजे बाजे के साथ बारात चित्रसारी में उतरती है, जेवनार होती है। विवाह का मंगलाचार होता है और भावों में पड़ती है? धवलगृह में निवास का प्रबंध होता है और रतनसेन पद्मावती के साथ रमण करता है।

‘मधुमालती’ में भी विवाह का समारोह साधारणतया उसी प्रकार होता है जैसा आजकल भी उत्तर प्रदेश के अवधी तथा भोजपुरी क्षेत्रों में प्रचलित है। बुधवार को जब कि तिथि नवमी है चित्रसेन बारात सजाकर चलते हैं।^१ साथ में भाट भी है। साझ होते होते ही बारात पहुँचती है और जनवासे में रुकती है। राजा ने भव्य मंडप तैयार कराया है। बदनवार सजे हैं। विवाह प्रारंभ होता है। ब्राह्मण वेद पाठ करते हैं। हवन करते हैं। विक्रमराय कन्यादान देते हैं। फिर वर वधू को पृथक शयन-गृह दिया जाता है। (पृष्ठ १३१)

‘चित्रावली’ तथा ‘ज्ञानदीप’ में भी जो विवाह के प्रसंग हैं उनमें कोई नवीनता नहीं पायी जाती। वर्णन विस्तार में अन्तर अवश्य पड़ जाता है पर रीति-रिवाज के चित्रण में कोई मौलिक अन्तर हम नहीं पाते।

पर हिन्दी के असूफी प्रेमाख्यानकारों ने विवाह के प्रसंग भिन्न-भिन्न प्रकार से उपस्थित किये हैं। “ढोला मारू रा दूहा” में बाल विवाह कराया गया है। कवि ने विवाह के प्रसंग का विस्तृत चित्रण नहीं किया है।

‘बीसलदेव रास’ में राजा भोज राजमती का विवाह सम्बन्ध स्थिर करने के लिए भाट और ब्राह्मण को भेजता है। विवाह निश्चित होता है और बारात जाती है जिसमें सात सहस्र भलइत है। पाँच सहस्र बाराती पालकी में हैं। सात सौ हाथी हैं। विवाह के अवसर पर ब्राह्मण वेद पुराण का पाठ कर रहे हैं। स्त्रियाँ मंगल गा रही हैं। मातृ-पूजा के उपरान्त विवाह संस्कार होता है। राजमती बीसलदेव की आरती उतारती है। (छंद ७, ८, ९, १०, ११) इसी प्रकार ‘छिताई वार्ता’ में ब्राह्मण नारियल तथा पुगीफल लेकर देवगिरि से द्वार-समुद्र जाता है और सौरसी से छिताई का विवाह तय कराता है। ब्राह्मण जाकर तिलक करता है फिर देवगिरि वापस आता है। (छंद १४८, १५४, १५७)

१. चित्रसेन लैं चढ़े साजिदल, राजकुंवर बारात ।

धन साहस धन सिध मनोहर, धन जननी धन तात ॥

मधुमालती १३१

सजधज कर बारात आती है। राजा रामदेव बारातियों को पाँच पाँच फीरोजे और लाल देते हैं। सौरसी विवाह कर घर वापस आते हैं। यहाँ स्त्रियाँ छिताई की आरती करती हैं। (छंद १६८)।

‘वेलि क्रिसन रुक्मणी री’ में श्रीकृष्ण शिशुपाल से रुक्मिणी की रक्षा करते हैं और अपने हाथों का सहारा देकर उन्हें रथ में बैठा लेते हैं। (छंद ११२)। श्रीकृष्ण के आगमन के पश्चात् वासुदेव तथा देवकी ज्योतिषियों को बुलाते हैं और पूछते हैं कि कृष्ण और रुक्मिणी के विवाह के लिए शुभ लग्न का विचार करो। ब्राह्मण डरते हुए कहते हैं कि एक ही स्त्री से बार बार पाणिग्रहण कैसे हो सकता है? (छंद १५०) ज्योतिषी बताते हैं कि सर्वोत्तम लग्न वही थी, जिसमें श्रीकृष्ण ने रुक्मिणी का हरण किया। शेष सस्कार किये जा सकते हैं। फिर वेदी बनायी जाती है। विवाह मंडप बनता है। मंगल कलश स्थापित होता है। रुक्मिणी को बायी ओर कर पंडित विधिपूर्वक वचन कहलाते हैं। इसके पश्चात् दोनों शयन-गृह में जाते हैं। (छंद १४९ से १५८ तक)।

‘लखमसेन पद्मावती’ में स्वयंवर से लखमसेन और पद्मावती का विवाह होता है। (पृष्ठ ३५, ३६)। ‘पुहुपावती’ और ‘रसरतन’ में विवाह स्वयंवर के द्वारा होता है। कन्याएँ आकर वर के गले में जयमाला डालती हैं, और विवाह सम्पन्न होता है।

आलोच्यकाल के सूफी कवि जौनपुर, रायबरेली, सुलतानपुर गाजीपुर से आये थे। ये कवि लोक जीवन के कवि थे। कथानकों में इन्होंने लोक परम्पराओं को अधिकाधिक सुरक्षित रखने की चेष्टा की। उनके नायक राजकुमार तथा नायिकाएँ राजकुमारियाँ अवश्य हैं। पर उनकी बारातों में राजपूती, आन-बान, ठाट-बाट, अस्त्र-शस्त्र तथा कोलाहल नहीं दिखाई पड़ता। असूफी प्रेमाख्यानों में विवाहों के विविध रूप, रीति रिवाज, तथा परम्पराओं के दर्शन होते हैं।

कुछ असूफी प्रेमाख्यान ऐसे हैं जिनके कथानक सगठन पर सूफियों का प्रभाव परिलक्षित होता है। ‘रसरतन’ में कवि पुहुकर ने अपनी कथा को कुछ अंश तक सूफी कवियों की भाँति पल्लवित किया है। राजकुमारी रम्भावती जब स्वप्न में सोम का दर्शन करती है। वह उद्विग्न हो उठती है। सारा घर परेशान हो उठता है। मुदिता दासी यह जान लेती है कि राजकुमारी विरह से विकल है। एक चित्रकार बोधिचित्र चम्पावती से वैराग्य नगर जाता है। ब्राह्मण के यहाँ अतिथि बनता है। चित्रकार को यहाँ ज्ञात होता है कि इस देश की राजकुमारी ने स्वप्न में किसी को देखा है तब से वह आकुल रहती है। इधर वैरागर के राजकुमार की भी यही स्थिति है। यह समानता देखकर चित्रकार राजकुमारी का चित्र लेता है। राजकुमार उसे पाकर प्रसन्न होता है। अब कुमार रम्भावती की खोज में जाता है। मार्ग में एक युवती कल्पलता को अगीकार

करता है। फिर सिद्ध वेश में चम्पावती के लिए चल पड़ता है। रम्भावती उसे प्राप्त होती है।

जिस प्रकार सूफी कवि कथा में विरह वेदना का चित्रण करने के लिए मूर्छा, विद्रूपता और अवसाद का चित्र प्रस्तुत करते हैं उसी प्रकार रम्भावती के विरह का सताप पुहुकर कवि ने चित्रित किया है। एक धाय यह स्थिति पहचान लेती है और अनेक प्रेमकथाएँ सुनाकर उसे प्रसन्न करती है। जिस प्रकार 'कुतुब-मुश्तरी' में चित्रकार अतारद की सहायता से नायक को नायिका प्राप्त होती है उसी प्रकार रभा भी सोम को प्राप्त होती है।

एकादशी के दिन जिस प्रकार मानसरोदक में मृगावती, पद्मावती तथा चित्रावली स्नान करने आती हैं उसी प्रकार रसरतन में रभा भी सखियों के साथ स्नान करने आती है।

सूफी काव्यों की भाँति 'रसरतन' का नायक भी जोगी बनकर निकलता है और नायिका की प्राप्ति के पश्चात्—अपना वेश बदल देता है।

सूरदासकृत नलदमन

सूरदासकृत 'नलदमन' पर सूफी प्रेमाख्यानक परम्परा का प्रभाव बताया गया है।^१ बाबा दुखहरनदास कृत 'पुहुपावती' तथा बाबा धरणीदास कृत 'प्रेम प्रगास' ये असूफी प्रेमाख्यान ऐसे हैं जिनके कथा सगठन से सूफी प्रेमाख्यानको के कथा सगठन की तुलना की जाय तो दोनों में समानता भी दिखाई पड़ सकती है, इसका उल्लेख हो चुका है।

'नलदमन' के प्रारम्भ में कवि ने प्रेम की पीर की महत्ता बतायी है। उसने कहा है कि महाभारत की नलदमयती कथा पढते पढते मेरे हृदय में प्रेम की वाणी जग उठी तथा प्रेम की दबी हुई अग्नि प्रज्वलित हो उठी। प्रेम की उसासे पवन की भाँति चलने लगी—मैं इस प्रकार प्रेम का मधु ढारना चाहता हूँ। जिससे दया और प्रेम का व्यवहार बड़े।^२

संस्कृत के कवि श्रीहर्ष ने 'नैषध महाकाव्य' में इस प्रकार प्रेम की महत्ता का गुण गान करते हुए कथा नहीं प्रारम्भ की है। हिन्दी के कवि नरपति व्यास ने भी 'नलदमयती कथा' के प्रारम्भ में प्रेम की महत्ता के सम्बन्ध में कुछ नहीं

१. डा० मोतीचन्द, नागरी प्रचारिणी पत्रिका में प्रकाशित लेख,

सूरदास कृत, नलदमन, संवत् १९९५, भाग १९ अंक २

२. प्रेम बँन मोरे मन आई। दबी आगिन यह बियो जगाई॥
प्रेम उसास पौन सो बरँ। बारँ विरह बाती घृत डाहँ॥
प्रगट करूँ जो अलाव जग जानै। जो पेमै सिक के सुख मानै॥

.....
ऐसो पेम मयी मधु ढारौं। जासो दया पेम पग बारौ॥

कहा है। फारसी के कवि फैजी ने अपने 'नल दमन' काव्य के प्रारम्भ में "इश्क" और भारतीय "इश्कबाजो" की मुक्त कठ से प्रशंसा की है। अकबर ने एक दिन फैजी को बुलाया और कहा—"तुझे इश्क और मुहब्बत की बातें करनी आती है। तू नल और दमन के पुराने किस्से को नया कर दे। नलदमन के इश्क की खूबी को ताजा कर दे।"^१ "तू देख हिन्दुस्तान में इश्क कैसा था। दिल किस छूरे से खून में गर्क था। इस जमीन में कैसे कैसे इश्कबाज दिल और जिगर को पिघला कर चले गये हैं।"^२ फिर फैजी ने नल दमयंती की कथा प्रारम्भ की। पर इसके पूर्व उसने भारतीय प्रेम का विशद गुणगान किया है। फैजी ने कहा है कि हिन्दुस्तान इश्क का हजार आलम है। हिन्दुस्तान इश्क के गम की एक दुनिया है।^३ हिन्दुस्तान की प्रेमिकाएँ हृदय में ताप भर देने वाली है। रोम-रोम में आग डालने वाली है।^४ वे परी की तरह है। दिल चुराने वाली है। सरमस्त है। सीने में नश्वर लगाने में तेज है।^५ फिर फैजी ने मजाज तक न ठहर कर हकीकत तक जाने के लिए सावधान किया है।^६

फैजी ने अपनी सम्पूर्ण कथा सूफियाने रंग में लिखी है। पर सूरदास ने अपने 'नलदमन' को पूर्णतः सूफी साँचे में नहीं ढाला है। वह एक हिन्दू कवि है अतः उनके काव्य में हिन्दू परम्पराओं की भरपूर रक्षा हुई है। कवि ने इस काव्य में विरह की अपेक्षा सयोग चित्रण अधिक विस्तार के साथ किया है।

१. तो साज फसानये कोहन रा। इश्के नल व खूबी ये दमन रा।

नलदमन, फारसी, पृष्ठ २४

२. दरहिद बवों के इश्क चूँ बूद,
दिल हा बचे दसना गर्क खूँ बूद।

नलदमन फारसी, पृष्ठ २४, नवलकिशोर प्रेस, लखनऊ।

३. हिन्दस्त हजार आलमे इश्क।
हिन्दस्त व जहां जहां गमे इश्क।

नलदमन, फारसी, पृष्ठ ३७

४. हिन्दी सनमा आतिशीं खूये।
आतिश फगना बहर बुने मूए ॥

नलदमन, फारसी, पृष्ठ ३७

५. दिल दुज्द परीबशां सरमस्त।
दर काबिशे सीनहा सुबुक दस्त ॥

वही, पृष्ठ ३७

६. राहे के हजार जां बबादस्त।
बू गुजर के न जाये एस्ताद अस्त ॥
राहे बहकीकतस्त बारीक।
हां तान रबी ब चश्मे तारीक ॥

वही, पृष्ठ ३८

श्रीहर्ष कृत 'नैषध महाकाव्य' में जहाँ इस प्रेम घटक का कार्य करता है वहाँ सूरदास के 'नलदमन' काव्य में भाटिन प्रेमघटक का कार्य करती है। भाटिन दमयती के रूप सौंदर्य का वर्णन नल के सामने करती है और वह प्रेम विह्वल हो जाता है। दमयती की मृत्यु के पश्चात् नल सन्यासी हो जाता है। यह भी सूफी दृष्टि कोण नहीं है। फैजी ने नल दमयती का मिलन कराकर कथा समाप्त कर दी है।

'पुहुपावती' में सूफी प्रेमाख्यानों की भाति नायक की कुडली देखकर ज्योतिषी यह बतलाते हैं कि वह बीस वर्ष की अवस्था में घर छोड़कर किसी के प्रेम में अन्यत्र चला जायगा। वियोगी होगा फिर विवाह कर घर वापस आयेगा। इस काव्य में प्रत्यक्ष दर्शन से प्रेम का प्रादुर्भाव होता है। मालिन प्रेम घटक के रूप में आती है। नायिका पुहुपावती से विवाह के पूर्व राजकुमार काशी नरेश चित्रसेन की कन्या रूपवती से विवाह करता है। एक अन्य युवती रंगीली से भी राजकुमार को विवाह करना पड़ता है। एक दैत्य जो रंगीली के लिए सुदूर वर खोजने का आश्वासन दे चुका था, सोते समय राजकुमार को उठा ले जाता है। और रंगीली से उसका मिलन करा देता है। पर नायक सूफी कवियों के नायको की भाति ही सदैव अपनी प्रेमिका को स्मरण करता रहता है। इस प्रेमाख्यान में मैना पक्षी रूपवती को कुमार से मिलाती है। रंगीली के साथ समुद्र में यात्रा करते समय कुमार की नौका दुर्घटनाग्रस्त होती है। इन रूढियों का उपयोग सूफी कवियों ने अपने कथानकों के सगठन के लिए किया है। पर जायसी की भाति दुखहरनदास ने मूर्ति-पूजा का उपहास नहीं किया है। बल्कि इस काव्य में पार्वती आकर रंगीली से चतुर्भुज देव की पूजा करने को कहती है।

बाबा धरणीदास कृत 'प्रेम प्रगास' में भी कथानक के सगठन में सूफी प्रेमाख्यानों की शैली कुछ अंश तक अपनायी गयी है। इसमें भी मैना पक्षी प्रेम-घटक का कार्य करती है। इसकी रचना शैली पर जायसी की 'पद्मावत' जैसी सूफी प्रेम-कथाओं का प्रभाव स्पष्ट दीख पड़ता है। फिर भी इसमें सूफी प्रेम गाथाओं के बाह्य लक्षण बहुत कम लक्षित होते हैं। इसे पढ़ने पर ऐसा लगता है कि संभव है इसका कवि इसके द्वारा कही सत मत का प्रतिपादन नहीं कर रहा हो। 'प्रेम प्रगास' का मनमोहन 'पद्मावत' के रतनसेन जैसा है। इसकी प्रानमती उसकी पद्मिनी या पद्मावती है। किन्तु इसका मैना, उसके सुआ सा लगता हुआ भी, यहाँ गुरु या पीर का प्रतिनिधि नहीं माना गया है।^१

इसी प्रकार ऐसा लगता है कि 'रूपमजरी' की कथा लिखते समय नददास जी के समक्ष सूफी प्रेम-पद्धति का आदर्श रहा होगा। पर कथानक के गठन में

किसी प्रकार सूफी प्रेमाख्यानों का आदर्श कवि ने ग्रहण किया हो, ऐसा नहीं लगता। रूपमजरी का प्रेम सासारिक से कृष्ण की ओर उन्मुख हो जाता है। इसमें विरह को प्रमुखता दी गयी है। पर न तो कथा के विकास के लिए सूफियों द्वारा प्रयुक्त रूढ़ियाँ ही अपनायी गयी हैं और न रूपमजरी के समक्ष वह कठिनाइयाँ ही आती हैं, जिनका चित्रण सूफी प्रेमाख्यानों के कथानक के विकास और गठन में सहायक होता है।

सूफी तथा कई असूफी कवि नायिकाओं के विरह को उभारने के लिए बारहमासा का चित्रण करते हैं। सूफी कवियों में प्रायः सभी बारहमासा का चित्रण करते हैं। असूफी कवियों में 'बीसलदेव रास' तथा 'मैनासत' में तो बारहमासा की ही प्रधानता दिखाई पड़ती है।

नायिकाओं के सौंदर्य वर्णन के लिए सूफी और असूफी दोनों परम्पराओं के कवि नखशिख का चित्रण करते हैं।

संक्षेप में यह सब कह सकते हैं कि सूफी प्रेमाख्यानों के कथा संगठन में प्रायः एकरूपता है। उत्तर भारत के प्रेमाख्यानों के कथानकों का सम्पूर्ण ताना-बाना प्रायः समान घटनाओं, वर्णनों, वस्तु-चित्रणों तथा रूढ़ियों से निर्मित किया गया है। दक्षिण भारत के प्रेमाख्यानों में नायक जोगी बनकर नहीं निकलते फिर भी अन्य वर्णनों और चित्रणों में काफी समानता दिखाई जा सकती है, यद्यपि आलोच्यकाल के प्रेमाख्यानों में से 'चन्दरबदन माहियार' तथा 'युसुफ जुलेखा' आदि पर फारसी के सूफी प्रेमाख्यानों का गहरा प्रभाव है। असूफी प्रेमाख्यानों में विभिन्न प्रकार की प्रवृत्तियाँ हैं। अतः उनके रूप गठन, कथा संगठन तथा वस्तु-चित्रणों में विविधता दिखाई पड़ती है।

अध्याय—७

प्रेमाख्यानो का शीलनिरूपण तुलनात्मक अध्ययन

[प्रस्तुत अध्याय के तीन खण्ड किये गये हैं। प्रथम (अ) में सूफी प्रेमाख्यानों के नायक, नायिकाओं तथा उपनायिकाओं के अतिरिक्त अन्य चरित्रों का विश्लेषण किया गया है। द्वितीय (ब) में भी नायक, नायिकाओं का तथा, उपनायिकाओं के अतिरिक्त अन्य चरित्रों का विश्लेषण किया गया है। असूफी प्रेमाख्यानों के चरित्रों में विविधता है अतः मुख्य-मुख्य प्रेमाख्यानों के चरित्रों का पृथक्-पृथक् विश्लेषण किया गया है। तृतीय (स) में उपनायिकाओं के चरित्रों को लेते हुए सभी के संबंध में तुलनात्मक अध्ययन किया गया है। तुलनात्मक अंश को संक्षिप्त इसलिए रखा गया है कि उनकी मुख्य विशेषताओं को (अ) और (ब) खंडों में विस्तार से सप्रमाण प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया गया है।]

सूफी प्रेम साधना में प्रेम ही सब कुछ है। इसीलिए हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों में भी प्रेमियों के चरित्र का विकास इसी पृष्ठभूमि में हुआ है। इन प्रेमाख्यानों के लगभग सभी नायक प्रेमसाधना में लीन चित्रित किये गये हैं। उनका व्यक्तित्व बहुमुखी बनकर सामने नहीं आता। वे प्रेमी के रूप में प्रकट होते हैं और अन्तिम दिनों तक इस पथ पर चलते रहते हैं।

(अ) शीलनिरूपण—सूफी प्रेमाख्यान

प्रेम उदय होते ही सूफी नायको में आत्म-विस्मृति आ जाती है। कुतुबन कृत 'मृगावती' का नायक कुँवर हरिणी को देखता है और उसको प्राप्त करने का दृढ़ निश्चय कर लेता है। वह अपने शारीरिक कष्टों की चिन्ता नहीं करता और अपनी सुध-बुध खो देता है।^१

इसी प्रकार 'पद्मावत' में सुग्गे से पद्मावती का नखशिख-वर्णन सुनकर राजा रतनसेन को मूर्छा आ जाती है। ऐसा लगता है जैसे सूर्य को लहर आ गयी हो।^२ मझनकृत 'मधुमालती' में सेज पर मधुमालती को देखते ही नायक

१. लुबुध पेम कुरंगन केरा। बिधि बिसराइ सुध गयी सरीरा॥

मृगावती।

२. सुनतहि राजा गा मुहछाई। जानहुं लहरि मुख के आई॥

पद्मावत, छंद ११९

सज्ञाहीन हो उठता है। उसकी बुद्धि का तेज मद पड़ जाता है। उसको सुख से सोते देखकर नायक के हृदय में अग्नि जल उठती है।^१

‘चित्रावली’ का नायक सुजान भी चित्रावली का दर्शन कर सुध-बुध खो देता है। प्रेम का मद पीकर वह पागल हो उठता है कभी-कभी अचेत होकर वह पृथ्वी पर गिर पड़ता है। कभी सचेत हो जाता है। रूप को अपार समझ कर उसका मुख देखता रह जाता है।^२

फारसी काव्यों के नायकों से तुलना

फारसी के सूफी प्रेमाख्यानो में प्रेम प्रारम्भ में ही इस उच्च भाव भूमि पर नहीं पहुँच जाता। ‘लैला मजनू’ में मजनू का प्रेम साधारण कोटि से प्रारम्भ होता है और उसका क्रमिक विकास होता चलता है। निजामी द्वारा चित्रित ‘मजनू’ का प्रेम सर्वप्रथम पाठशाले में पढ़ते समय प्रारम्भ होता है। फिर क्रमशः इसमें तीव्रता आती जाती है। लैला के माता-पिता उसे मजनू से एकदम पृथक् कर देते हैं। विरह में उसका प्रेम और उत्कट हो जाता है और एक स्थिति आती है कि सर्वत्र उसे लैला ही नजर आती है। पर हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानो में प्रेम का क्रमिक विकास नहीं पाया जाता। वह साधारण से असाधारण की ओर नहीं बढ़ता है। बल्कि वह असाधारण रूप में प्रारम्भ होता है और प्रायः अन्त तक असाधारण ही रहता है।

जिस समय मजनू के हृदय में प्रेम का उदय होता है, उस समय उसके हृदय में लैला को सदैव देखते रहने की आकांक्षा जागृत होती है। उसका चैन समाप्त हो जाता है। धैर्य जाता रहता है। गम उसके हृदय में अपना घर बना लेता है।^३ पर हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानो में प्रेम का उदय होने पर जरा भिन्न स्थिति होती है। नायक में यहाँ केवल धैर्य-हीनता और उद्विग्नता ही नहीं आती बल्कि मूर्छा और सज्ञाहीनता भी प्रारम्भिक स्थिति में दिखाई पड़ती है। यद्यपि यह स्थिति सदैव नहीं बनी रहती।

जामीकृत ‘यूसुफ जुलेखा’ में भी जुलेखा का यूसुफ के प्रति प्रेम क्रमशः

१. नौ सत बाला साजे सोबत है सुख सेज।

चेत न रहा कुंवर तन देखि हरा बुधि तेज ॥ मधुमालती, पृष्ठ २४
सुख सोबत जो देखी बाला। नखशिख उठा कुंवर तन जाला ॥ पृष्ठ २५

२. मुधि बिसरी बुधि रही न हीये, गा बौराइ प्रेम मद पीये।

कबहूँ परै अचेत मुंह, कबहूँ होइ सचेत।

रूप अपार हिं ससुभि, मुख जोवै करि हेत ॥

चित्रावली, छंद ८५

३. निजामी कृत, लैला-मजनू—पृष्ठ २४,

विकसित होता है। ज्यो-ज्यो यूसुफ उसकी उपेक्षा करते हैं, प्रेम तीव्रतर होता चलता है और अन्त में यूसुफ भी जुलेखा के सामने झुकते हैं। हिन्दी के सूफी कवि ईश्वरीय “हुस्न” और “जमाल” के समक्ष नायक को प्रथम अनुभूति में ही हतप्रभ होते चित्रित करते हैं। नायक के व्यक्तित्व के विकास का हम इसे स्वाभाविक क्रम नहीं कह सकते। पर साधना की दृष्टि में रखते हुए इस विशेष स्थिति को प्रकृत प्रसंग स्वीकार करने में कोई कठिनाई नहीं होती।

नायकों में सौंदर्य के प्रति आकर्षण

हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों के नायको में प्रेम के प्रायः वे सभी लक्षण पाये जाते हैं, जिन्हें सूफी प्रेम-साधना के लिए आवश्यक बताया जाता है। इनके चरित्र की सबसे बड़ी विशेषता है कि इनमें सौंदर्य के प्रति तीव्र आकर्षण है। यह गुण ईश्वर प्रदत्त है। नायको के लिए जोगी बनने की भविष्यवाणी ज्योतिषी करते हैं। नियति के सकेत पर वे जीवन-यात्रा में आगे बढ़ते दिखाई पड़ते हैं। उनका प्रेम अर्जित नहीं है, ईश्वर प्रदत्त है और प्रेम सौंदर्य की ओर सहज ही ढलता है। अतः सौंदर्य के प्रति इन नायको में तीव्र आकर्षण होना स्वाभाविक ही है।

अन्य विशेषताएँ

ये नायक धीर हैं, गभीर हैं, सहिष्णु हैं, एकनिष्ठ हैं, त्यागी हैं, तपस्वी हैं। इनमें अमित उत्साह है। प्रेम का असीम आनन्द इन्हें कर्तव्य पथ की ओर अग्रसर करता है और ये नायक कहीं विचलित होते नहीं देखे जाते। मृत्यु का गम भी उन्हें डिगा नहीं पाता।

‘मृगावती’ के नायक कुवर को उसके साथी घर चलने के लिए कहते हैं। पर वह कहता है कि “जब तक मैं मृगावती को प्राप्त नहीं कर लेता, मैं मर जाऊँगा पर चित्त विमुख नहीं करूँगा।”^१

पद्मावती का पिता गधर्वसेन रतनसेन को सूली पर चढ़वाता है पर रतनसेन जरा भी विचलित नहीं होता। “वह उसी प्रकार हँसता रहता है जिस प्रकार सूली पर चढ़ते हुए मसूर हल्लाज प्रसन्न था।”^२

नायकों की अतिमानवीयता—ईश्वरीय दृष्टि

[इन नायको का मूल्यांकन मानवीय धरातल पर नहीं कर सकते। ये साधारण व्यक्ति से ऊपर उठे हुए हैं। ये साधक हैं अतः इनके व्यक्तित्व और चरित्र का विकास केवल एक दिशा में होता है। इन नायको के प्रेम में वासना नहीं है।

१. जब तक चाह न बहके पाऊं। मरूँ इन्हें पै चित न डोलाऊं॥

२. जस मारइ कह बाजा तूरू। सूरी देखि हंसा मंसूरू॥

हिन्दी के सूफी कवि सभोग का चित्रण करते पाये जाते हैं। उनको नायिकाओं के साथ रमण करते चित्रित किया गया है। सूफी साहित्य के अध्येता के लिए यह एक जटिल समस्या हो सकती है। पर ऐसे पर्याप्त कारण हैं, जिनसे यह बात प्रकट हो जाती है कि नायक साधना के पथ से विचलित नहीं है। नायक अपनी प्रेयसि में ही ईश्वरीय सौंदर्य का दर्शन करता है। उसकी प्रेयसि साधारण नहीं है। जब तक मन रूप की स्थूल सीमा में ही अटका रहता है, तब तक वासना रहती है। पर जब मन, हृदय और प्राण इस रूप में विराट सत्ता का दर्शन करने लगता है, तब वासना ऊर्ध्वमुखी हो जाती है। इस स्थिति में शरीर अपना कर्म करता है पर मन उसमें आसक्त नहीं होता। यह साधना की एक उच्च स्थिति है।

प्रेयसि में ईश्वरीय सत्ता का दर्शन

यदि एक साधक ईश्वरीय सत्ता को अपनी प्रेयसि में देखता है तो उसके साथ रमण साधना की दृष्टि से दोषपूर्ण नहीं है। मुख्य प्रश्न दृष्टिकोण का है। कोई व्यक्ति प्रस्तर मूर्ति में ईश्वर की झाकी देखता है। यदि कोई साधक प्रस्तर मूर्ति के स्थान पर अपनी प्रेयसि में ही ईश्वर की विराट सत्ता का दर्शन करता है तो उसकी साधना किसी प्रकार हीन नहीं है। ईश्वरीय दृष्टि विकसित हो जाने के पश्चात् शरीर के कर्म, सभोग, रमण आदि आसक्तिपूर्ण नहीं कहे जा सकते। जब आसक्ति नहीं है, तब वासनाओं और विकृतियों का प्रश्न कहाँ उठता है? इतना ही नहीं, प्रेम-पात्र के लिए जीवनोत्सर्ग की उत्कठा वासना को सर्वथा भस्मीभूत कर देती है और प्रेम का खरा सोना ही शेष रह जाता है, और चू कि भारतीय सूफी प्रेम का विकास भी समाज-विहित परिवेश में दिखते हैं, इसलिए वे मिलन के अनन्तर नहीं, विवाह के अनन्तर ही यह सभोग कथा में लाते हैं। 'मधुमालती' में नायक और नायिका विवाह के पूर्व दो बार एकान्त में रात्रि व्यतीत करते हैं किन्तु दोनों में वह सभोग नहीं होता है। सभोग विवाह के अनन्तर ही होता है। भारतीय सूफी अतः निश्चित ही स्वस्थ सामाजिक प्रेम का चित्रण करते हैं। इसका एक मात्र अपवाद 'चदायन' है जो कदाचित् ठेठ प्रारम्भ की सूफी रचना होने के कारण भारतीय सामाजिक मर्यादाओं का ध्यान नहीं रखती है और आमीरो की उद्धारने वाली कथा को लेकर उच्छृंखल प्रेम का चित्रण करती है।

पद्मावती रतनसेन के लिए एक सामान्य नारी नहीं है, वह उसमें विराट सत्ता का दर्शन करता है। वह उसके रक्त की बूँद-बूँद में रमी हुई है। रोम-रोम में वही बसी हुई है। हाड-हाड में उसका शब्द है। नस-नस में उसकी ही ध्वनि है।^१ अतः उनका मिलन किसी प्रकार दोषपूर्ण नहीं है। मनोहर भी

१. रक्त के बूँद क्या जल अहर्हीं। पदुमावति पदुमावति कहही॥

‘मधुमालती’ में मधुमालती से कहता है, “तुझमें और मुझमें कोई अन्तर नहीं है। हम और तुम एक ही पिंड की दो परछाइयाँ हैं”।^१ इससे स्पष्ट है कि नायक की दृष्टि सासारिक नहीं है।

पद्मावती में ईश्वरीय ज्योति प्रकट है अतः वह उससे प्रेम करता है और उसकी रक्षा के लिए अलाउद्दीन से युद्ध करता है। देवपाल से भी वह इसलिए युद्ध करता है कि जिस पद्मावती के लिए उसने अपना जीवन-दान कर दिया है। जिसके सहारे वह विराट ज्योति का दर्शन करना चाहता है, उसकी रक्षा करना साधक का कर्त्तव्य है। जो लोग रतनसेन को साधना के पथ से हटा हुआ बताते हैं, उनकी दृष्टि सूफीमत की मूल साधना से दूर हट जाती है।

नायकों की विवाहिताओं में अरुचि

सूफी प्रेमाख्यानो का कोई नायक प्रारम्भ में गार्हस्थ्यजीवन में रुचि नहीं लेता। सूफी कवियों ने नायकों को अपनी पत्नी में दिलचस्पी दिखाते नहीं चित्रित किया है बल्कि अपनी विवाहिताओं की उपेक्षा करते ही पाये जाते हैं। किन्तु तभी तक, जब तक कि उन्हें उनकी प्रेयसी नहीं प्राप्त होती इसके अनन्तर वे पूरे गृहस्थ से रहते हैं और पूर्व विवाहिता की उपेक्षा नहीं करते हैं।

राजा होते हुए भी राजकर्म में इन्हें कुशल नहीं दिखाया गया है। प्रजा या प्रशासन में इनकी गति नहीं दिखाई पड़ती है। इन कवियों को केवल नायको का साधक रूप उभारना ही अभीष्ट है अतः उनके व्यक्तित्व के अन्य पक्षों को उन्होंने नहीं उभारा है। इनके नायक जीवन के व्यापक क्षेत्रों में प्रवेश नहीं करते और न उनके व्यक्तित्व का बहुमुखी प्रभाव ही पड़ता है, किन्तु यह केवल कथाओं में प्रेम-पक्ष का विकास दिखाने के कारण हुआ है। असूफी प्रेम कथाओं में भी ऐसा ही है।

नायक और नायिका का सम्बन्ध

हिन्दी के प्रेमाख्यानक साहित्य में नायिकाओं का नायक के जीवन से अभिन्न सम्बन्ध है। मञ्जनकृत ‘मधुमालती’ में मनोहर ने मधुमालती से कहा है, “मुझमें और तुममें कोई अन्तर नहीं है। तुम सागर हो। मैं तुम्हारी लहर हूँ। तुम सूर्य हो और मैं उज्ज्वल किरन हूँ। तुम मुझे अपने से पृथक् न समझो। मैं शरीर हूँ, तुम प्राण हो। मुझसे तुम्हें कौन पृथक् कर सकता है।

रहंत बूंद बूंद महं ठाऊं। परहंत तौ सोई लै लै नाऊं॥

रोबं रोब तन तासौ ओषा। सोतहि सोत बेधि जीउ सोषा॥

हाड़ हाड़ महं सबद सो होई। नस, नस मांह उठै धुनि सोई।

पद्मावत, छंद २६२

१. निस्चै मोहि तोहि अन्तर नाही। एक पिंड परी दुइ परिछाहीं॥

मधुमालती, पृष्ठ ३८

नायिकाओं की कठोरताओं के परिणाम

नायिका की इस कठोरता का परिणाम यह होता है कि नायक का जीवन कठिन हो जाता है। उसके समक्ष अनेक प्रकार की कठिनाइयाँ आती हैं। पद्मावती भी प्रारम्भ में कठोरता का परिचय देती है। शिव-मंदिर में वह रतनसेन से भेट अवश्य करती है पर उसे सोता हुआ देखकर उसके शरीर पर चदन से यह लिखकर चली जाती है, “ऐ जोगी ! अभी तूने भीख लेना नहीं सीखा है, जब मैं तेरे पास आयी, तू सो गया, तुझे अभीष्ट कैसे प्राप्त होगा।”^१ इसके पश्चात् पद्मावती राजमंदिर में लौट आती है और हसते हुए अपने सिंहासन पर बैठ जाती है। रतनसेन जागने पर चदन लगा हुआ देखता है, जिसमें वियोग अंकित है। पहले वह निश्चित सोया था पर अब हाथ मलकर सिर धुनने लगता है।

पर जब नायिका को यह प्रतीति हो जाती है कि नायक का प्रेम सच्चा है, तब उसकी कठोरता समाप्त होने लगती है। अतः वह उसके समक्ष आत्म-समर्पण करती है। पद्मावती प्रारम्भ में जितनी कठोरता बरतती दिखाई पड़ती है, बाद में उतनी ही कोमल हो गयी है और एक स्थान पर कहती है “यदि प्राण जलाने से प्रियतम मिल सके तो मैं अपना प्राण जला दूँ।”^२ अलाउद्दीन द्वारा रतनसेन के कैद किये जाने पर पद्मावती गोरा बादल के यहाँ जाती है, और अपनी व्यथा कहती है। उसकी आँखों से सावन की भाँति जल धारा गिरने लगती है। वह कहती है, “जहाँ प्रिय बन्दी है वही मैं भी जोगिन होकर जाऊँगी। मैं स्वयं बंदी होकर भी प्रियतम को छुड़ाऊँगी।”^३ रतनसेन की मृत्यु पर उसके शव के साथ वह सती हो जाती है। मृगावती भी अतः प्रिय के शव के साथ सती होती है।

मधुमालती में कठोरता नहीं

‘मधुमालती’ में मधुमालती अपने प्रिय के प्रति कही भी कठोरता दिखाती

१. पद्मावति जस सुना बखानू। सहसहुं करा देखा तस भानू ॥
तब चंदन आखर हियं लिखे। भीख लेइ तुइ जोगिन सिखे ॥
मलेसि चंदन मकुखिन बागा। अधिकौ सूत सिअर तन लागा ॥
बार आइ तब गातं सोइ। कैसे भुगुति परापति होइ ॥

पद्मावत, छंद १८६

२. साथी आधि नियाधि भैं सकेसि न साथ निर्वाह।
जौं जिउं जारे पिउ मिलै फिटुरे जीव जरि जाहि ॥

पद्मावत, छंद ४०१

३. पिय जहं बंदी जोगिन होइ धावौं। हौ होइ बंदि पियहि मोकरावौ।

छंद ६०९

चित्रित नहीं की गयी है। चित्रसारी में मनोहर से मिलने के उपरान्त ही उसके प्रेम में तीव्रता आ जाती है। बारहमासा में उसने प्रेम और अपने कोमल हृदय होने का परिचय दिया है।

चित्रावली के चरित्र की विशेषताएँ

नायिका के द्रवणशील कोमल प्रेम को ही उसमान ने चित्रावली में भी अंकित किया है। चित्रावली सुजान के यहाँ एक पत्र लिखती है जिसमें अपनी वेदना प्रकट करते हुए कहती है “वनस्पतियों ने मेरी व्यथा सुनकर बारह मास तक पत्ते नहीं धारण किये। टेसू अगारा हो गया मेरी पीड़ा सुनकर बिजली का हृदय फट गया पर हे प्रिय तुम्हारे हृदय में दया नहीं आयी। वायु मेरी व्यथा वन में पत्तों से कहती फिरती है। सब सुन कर सिर धुनते हैं पर तुम्हें दया नहीं आती।”^१

हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों में शेखनवी का ‘ज्ञानदीप’ एक ऐसा काव्य है जिसमें नायिका देवयानी रतनसेन, मनोहर, सुजान आदि नायकों की भाँति प्रिय की प्राप्ति के लिए प्रयत्न करती दिखाई पड़ती है। वह प्रिय को प्राप्त करने के लिए अग्नि कुंड में भस्म होने का उपक्रम करती है पर शकर पार्वती की कृपा से वह बच जाती है। सूफी नायकों की भाँति ही देवयानी में प्रेम की तीव्रता है, अनुभूति है, धैर्य है, सवेदनशीलता है, कष्ट सहने की शक्ति है।

यहाँ दर्शनीय यह है कि प्रारम्भिक सूफी कवियों की नायिकाएँ निष्ठुर से कोमल है बाद में दोनों नायक तथा नायिका का प्रेम समान रूप से उत्कट है और अंत की रचनाओं में नायिकाओं का प्रेम नायकों के प्रेम से भी अधिक उत्कट हो जाता है। पहले प्रकार की रचनाएँ ‘मृगावती’ तथा ‘पद्मावती’ हैं। दूसरे प्रकार की ‘मधुमालती’ और ‘चित्रावली’ है, तीसरे प्रकार की ‘ज्ञानदीप’ भी है। ऐसा ज्ञात होता है कि प्रेम विकास की प्रारम्भिक रूढ़ियाँ फारसी साहित्य से प्रभावित थी। किन्तु धीरे-धीरे भारतीय रूढ़ियों का प्रभाव अधिकाधिक पड़ा।

नायिकाओं के चरित्र का एकांगीपन

सूफी नायकों की भाँति नायिकाओं के चरित्र का भी बहुमुखी विकास नहीं हो पाया है। कवियों का लक्ष्य नायिकाओं को प्रेम साधना का आलंबन बनाना प्रतीत होता है, सम्भवतः इसीलिए नायकों की भाँति ही उनका व्यक्तित्व भी एकांगी रह जाता है। जैसा ऊपर दिखाया जा चुका है कुछ नायिकाएँ प्रारम्भ में

१. वनस्पती सुनि विथा हमारी। बरहे मास होइ पतझारी ॥
दारिम हिया फाटि सुनि पीरा। पै पिय तोर न दया सरीरा ॥
जो जग सुनी बिया यह मोरी। ते सराहि पिय छाती तोरी ॥
कहत फिरत मारुत विथा, पातन सो 'बन माहि' ॥
धुनत सीस सुनि सुनि सब, पीय दया तोहि नाहि ॥

चित्रावली, पृष्ठ १६८

भावी पति के प्रति कठोरता बरतती दिखाई पड़ती है। बाद में आत्मसमर्पण करती है। उनके चरित्र में उत्थान, पतन, संघर्ष कुछ भी नहीं है। नायक के विरह में उन्हें कभी कभी तड़पते अवश्य चित्रित किया गया है। मृगावती और पद्मावती सती भी होती हैं, पर नायिकाओं के प्रेम को उभारने में कवियों की दृष्टि नहीं रम सकी। प्रेम साधना व्यर्थ नहीं जाती, उसका प्रतिदान मिलता है। कदाचित् यह दरशाने के लिए ही नायिका में भी व्यथा, तड़प, और समर्पण की भावना दिखाना अनिवार्य सा हुआ।

सूफी कवियों ने कथा के लिए कथा नहीं लिखी, अतः उन्होंने अपने चरित्रों का विकास कथा-शिल्प की दृष्टि से नहीं किया है। उनकी नायिकाएँ अति मानवीय हैं, अतः उनमें चरित्र के सहज गुण-दोष नहीं पाये जाते। बल्कि नायिकाओं की अपेक्षा उप-नायिकाएँ अधिक मानवीय और संवेदनशील हैं। उनमें सहज नारीत्व है, प्रेम है, ईर्ष्या है, द्वेष है, सौतियाडाह है, अपने रूप पर गर्व है। प्रथम विवाहिता होने का अभिमान है। सूफी प्रेमाख्यानों की नायिकाओं में ये सहज मानवीय प्रवृत्तियाँ नहीं पाई जाती।

उपनायिकाएँ

सूफी प्रेमाख्यानों के कथा-निर्वाह में उपनायिकाओं के चरित्र का महत्वपूर्ण योगदान है। 'मृगावती' में रुकमिन उपनायिका है, जिसको एक राक्षस ने बंदी बना लिया है। राजकुँवर उसकी रक्षा कर उससे विवाह करता है। पर रुकमिन के जीवन में प्रवेश करने के बावजूद नायक मृगावती को विस्मृत नहीं करता। रूपमन को छोड़कर उसकी खोज के लिए चल पड़ता है।

चित्रावली की उपनायिका का रुकमिन

रूपमन का चरित्र तब उभरता है जब राजकुँवर का पिता मृगावती को विदा कराने के लिए पुरोहित को टांडे के साथ भेजता है। उन्हें रास्ते में रुकमिन मिलती है। वह बारहमासे में अपना विरह निवेदन करती है जिसमें एक विवाहिता के पति प्रेम, आत्मसमर्पण और विरह की तीव्र अनुभूति का परिचय मिलता है। राजकुँवर से पुरोहित तथा उसके अन्य अनुचर आकर कहते हैं "रुकमिन पान फूल खाना छोड़ चुकी है। बात कहने पर उत्तर नहीं देती। ऐसी साँस ले रही है जैसे अब मरी, अब मरी।"

रुकमिन कौओ को उड़ाती है और कहती है "ऐ कौओ, उड़ो ताकि मेरे प्रिय

१. विरह वियोग संताप बखानी। पान फूल कुछ साथ न मानी॥

बात कहाँ तो उत्तर न देई। खिनभर खिनभर साँस न लेई॥

मृगावती, हस्तलिखित

वापस आये।”^१ इसमें नारी हृदय की सहज सवेदना झलक जाती है। एक पत्नी के मर्माहत हृदय की कण्ठदशा इससे प्रकट हो जाती है। अन्त में मृगावती के साथ ही पति की मृत्यु के पश्चात् वह भी सती हो जाती है।

नागमती का स्वस्थ प्रणय

इसी प्रकार ‘पद्मावती’ में नागमती के रूप में जायसी ने एक पति वल्लभा पत्नी की सृष्टि की है। जिसमें स्वस्थ प्रणय की रससिक्त धारा प्रवाहित हो रही है। वह सुग्गे पर क्रुद्ध है, जिसने पति से उसका वियोग करा दिया। बारहमासा के अन्तर्गत नागमती ने अपना हृदय खोलकर रख दिया है। “वह सुआ को काल समझती है। उसे दुख है कि प्रिय किसी दूसरी नारी के वश में हो गया है जिसने उसका हृदय छीन लिया है। वह कहती है कि सुआ काल बनकर उसके प्रिय को ले गया। प्रिय को नहीं ले गया बल्कि उसका प्राण ले गया। उसके हृदय की तडपन वहाँ सुनाई पड़ती है जहाँ वह कहती है “सारस की जोड़ी को वह क्यों हर ले गया। वह खगी को मार क्यों नहीं गया। विरह की ऐसी आग लगी कि मैं झुर-झुर कर पजर मात्र रह गयी।”^२

पद्मावती से भी सशक्त चरित्र

कदाचित् पद्मावती से अधिक सशक्त चरित्र नागमती है। वह नारी हृदय की समस्त शक्तियों और निर्बलताओं से परिपूर्ण है। पद्मावती साधन और तप का आलम्बन अवश्य है पर नारी का शुद्ध मानवीय रूप तो नागमती में ही प्रकट हुआ है। इसीलिए पति से विछोह कराने वाले के प्रति उसके मन में क्रोध है। पर नारी के वश में हो जाने वाले के प्रति उलाहना है। प्रथम विवाहिता होने का उसे गर्व है। नागमती का मन कहता है “पट्ट महादेवी हृदय न हारो। जी को समझाओ। चेतना को सभालो। कमल भँवर के साथ भी जाकर पराया नहीं होगा। पहले का प्रेम स्मरण कर वह मालती के पास लौटेगा। प्रिय रूपी स्वाती में जैसा तुम्हारा प्रेम है वैसा रोके रहो। प्यास को रोको और जीव की स्थिरता कायम रखो।”^३

१. ततखन रुकमन काग उड़ावइ। उड़ काग जो साईं आवइ॥

मृगावती,

२. नागमती चितउर पंथ हेरा। पिउ जो गए फिर कीन्ह न फेरा॥

नागरि नारि काहुबस परा। तोहि विमोहि मोसौं चितु हरा॥

सुआकाल होइलेइगा पीऊ। पिउ नहिं लेत लेत वर जीऊ॥

सारस जोरी किभि हरी मारि गयेउ किन खिगिग।

झुरि झुरि हौ पांजरि भई विरह कं लागी अगि॥

पद्मावती, छंद ३४१

३. पाट महोदइ हिएं न हारू। समुझि जीउ चित चेतु संभारू॥

भंवर कमल संग होइ न परावा। संवरि नेह मालति पंह आवै॥

किंतु रतनसेन को बदी गृह से मुक्त कराने के लिए पद्मावती ही गोरा-बादल के पास जाती है और अपने अश्रुओं से उनके हृदय को द्रवित करती है।

नागमती भी रतनसेन की मृत्यु के पश्चात् पद्मावती के साथ सती होती है। पद्मावती को हस्तगत करने के लिए रतनसेन ने असीम कष्ट झेले अतः उसकी मृत्यु के बाद यदि वह सती हो जाती है तो उसमें कौन सी बड़ी बात है? पर वह नारी जिसको पति की उपेक्षा मिली, जिसके रहते पति ने दूसरी नारी को अगीकार किया वह यदि पति के लिए सती हो जाती है तो उसका त्याग अपेक्षाकृत अधिक समझा जाना चाहिए।

चित्रावली की कौलावती

‘चित्रावली’ में कौलावती का व्यक्तित्व भी कम प्रभावशाली नहीं है। वह कुँवर के रूप सौंदर्य पर आकृष्ट हो जाती है फिर दोनों का विवाह होता है पर वह पति की साधना में बाधक बनना नहीं चाहती। वह कहती है “मैं हाथ जोड़कर यही बिनती करती हूँ कि मेरे मन में एक ही इच्छा है जिसे पूर्ण करो। मुझे न त्यागो। यदि तुम मुझे साथ ले चलते हो तो मैं चित्रावली की चेरी बनकर रहूँगी।”^१

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि नायिकाएँ जहाँ साधक को सिद्ध बनाने में समर्थ हैं वहाँ उपनायिकाएँ पत्नी रूप में उसके मार्ग में बाधक नहीं हैं। वे प्रकृत नारी हैं। अतः उनमें क्षमाएँ और निर्बलताएँ दोनों हैं। इसीलिए उनका व्यक्तित्व इन प्रेमाख्यानों में अधिक निखर कर आया है। वे पत्नी हैं। उनमें केवल त्याग ही नहीं आत्म-समर्पण ही नहीं, पति की उपेक्षा और कठोरता सहने की भी शक्ति है।

खल चरित्र

आलोच्यकाल के सूफी प्रेमाख्यानों में प्रेमी को प्रेम साधना में सफल न होने देने का प्रयत्न करते हुए अनेक पात्र पाये जाते हैं। इनको खल चरित्र कहा जा सकता है ‘पद्मावत’ में राघवचेतन एक खल चरित्र है जो प्रेम के मार्ग में बाधक बनकर आता है। राघव चेतन रतनसेन के दरबार का एक ब्राह्मण है। वह पाखण्डी है अतः रतनसेन उसे चित्तौड़ से निर्वासित कर देता है। वह दिल्ली

पीउ सेवाति सौ पिरिती। टेकु पियास बांधु जिय थीती॥

धरती जैस गंगन के नेहा। पलटि भरै बरखा रितु मेहा॥

पद्मावत, छंद ३४३

१. बिनती एक करूँ कर जोरी। इहै हिये अब इच्छा मोरी॥

जो तू इच्छ पुराउ गोसाई। मोहि जानि जाउ कंत देवाई॥

जौ सग लेहु मया चक्षु हेरी। रहौ होइ चित्रावलि चेरी॥

चित्रावली, छंद ३८७

जाकर अलाउद्दीन से मिलता है और पद्मावती का सौंदर्य वर्णन कर उसको पद्मावती में आसक्त करता है। अलाउद्दीन चित्तौड़ पर आक्रमण कर उसका अपहरण करने का प्रयत्न करता है पर उसको पद्मावती नहीं बल्कि उसके शरीर की राख प्राप्त होती है। चित्रावली में कुटीचर षडयत्र करता है और यह प्रयत्न करता है कि सुजान और चित्रावली का मिलन न हो। प्रारंभ में ही वह चित्रावली की माँ से चुगली करता है जिससे माँ सुजान का वह चित्र धो डालती है जो चित्रावली की चित्रसारी में है, इस कारण उसकी व्यथा बढ़ जाती है।

‘पद्मावत’ में अलाउद्दीन एक खल नायक है जो पद्मावती के सौंदर्य पर मुग्ध होकर उसे किसी प्रकार हस्तगत करना चाहता है पर उसे सफलता नहीं प्राप्त होती। उसके प्रेम में साधना नहीं है, वासना है। वह केवल रूप पर आसक्त है। उसके हृदय में पवित्रता त्याग, आत्मसमर्पण, एकनिष्ठता आदि गुण नहीं हैं। जिसे प्रेम साधना का अनिवार्य लक्षण समझा जाता है। इसीलिए पद्मावती उसे प्राप्त भी नहीं होती। अन्त में विवश होकर उसे कहना पड़ता है “यह पृथ्वी झूठी है”।^१

इन खल पात्रों के जीवन में लोभ, ईर्ष्या, मत्सर, प्रतिशोध आदि की भावनाएं तीव्र हैं जिस कारण ये प्रेम साधना में विघ्न उपस्थित करते हैं और साधक की अग्नि परीक्षा होती है। उनकी साधना में निखार इन्हीं कठिनाइयों से आता है। इस दृष्टि से इन प्रेमाख्यानों में खल चरित्रों का भी महत्व है।

सज्जन पात्र

इन खल चरित्रों के अतिरिक्त कुछ ऐसे भी पात्र हैं जो नायक या नायिका की सहायता करते हैं ‘मधुमालती’ में प्रेमा एक ऐसी ही युवती है जो मनोहर को मधुमालती से मिलती है। मनोहर एक राक्षस से उसकी रक्षा कर अपने शौर्य का परिचय देता है। वह एक सामान्य नारी है जिसमें किशोर प्रवृत्तियाँ हैं। वह पहले मनोहर पर आकृष्ट होती है। पर मनोहर उससे बहन का नाता जोड़ता है और मधुमालती के प्रति एकनिष्ठ प्रेम का परिचय देता है। तब वह मधुमालती को उसे प्राप्त कराने में प्राण-पण से सहायता करती है।

ज्ञानदीपक की सुरज्ञानी

शेखनवी कृत ज्ञानदीपक में सुरज्ञानी ज्ञानदीपक और नायिका देवयानी के प्रेम को दृढ़ कराने में सहायता पहुँचाती है। जिस प्रकार प्रेमा मधुमालती की सखी है उसी प्रकार सुरज्ञानी देवयानी की सखी है।

इन मानवीय चरित्रों के अतिरिक्त पद्मावत तथा चित्रावली में पक्षी प्रेम घटक के रूप में उपस्थित होते हैं। पद्मावत का हीरामन सुग्गा पंडित और ज्ञानी

१. छाड़ उठाई लीन्ह एक मुठी। दोन्ह उड़ाइ पिरिथमी झूठी॥

पद्मावत, छंद

है। उसे गुरु का स्थान दिया गया है। वह बोलता है। उपदेश करता है प्रेम मार्ग की कठिनाइयों से रतनसेन को सावधान करता है। सकट से उबारता है। इसी प्रकार चित्रावली का परेवा भी गुरु के रूप में आता है और कठिनाइयों में सुजान की सहायता करता है।

अन्य पात्र

सूफी प्रेम कथाओं में इनके अतिरिक्त कुछ अन्य भी पात्र हैं जिनका चरित्र-चित्रण की दृष्टि से विशेष महत्व नहीं है। ऐसे पात्रों में नायको के माता-पिता हैं जिनको कथा भाग से निकाल देने पर भी कोई हानि नहीं हो सकती। नायिकाओं के माता-पिता का कथानक पर अवश्य प्रबल प्रभाव पड़ता है। वे अपनी कन्या का विवाह प्रारम्भ में नायक से करने को राजी नहीं होते। अपने अपयश के भय से वे नायको को अतिशय कष्ट देते हैं और ऐसा प्रयत्न करते हैं कि दोनों का सम्बन्ध विष्ट्रखलित हो जाय। पद्मावती का पिता रतनसेन को सूली पर चढ़वाता है पर हीरामन सुग्गा उसकी रक्षा करता है और तब पद्मावती से उसका विवाह होता है। 'मधुमालती' में मधुमालती से क्रुद्ध होकर उसकी माँ उसे अभिशाप द्वारा पक्षी बना देती है। चित्रावली में चित्रावली का पिता सुजान को बंदी बनवा देता है और उसकी हत्या करा देना चाहता है।

निष्कर्ष

यदि संक्षेप में सभी चरित्रों पर विहगम दृष्टि डाली जाय तो केवल एक निष्कर्ष पर पहुँचा जा सकता है कि इन प्रेमाख्यानों में जितने चरित्र हैं प्रेम-साधना को पूर्णता तक पहुँचाने में सहायक हैं। बाधक चरित्र भी प्रेम को तीव्र और सशक्त बनाता है। कोई मार्ग की बाधाएँ हटाकर प्रेमी को सफलता की ओर आगे बढ़ाता है। इन प्रेमाख्यानों में चरित्रों का स्वतंत्र विकास नहीं हुआ है और न इन कवियों की इस प्रकार की कोई दृष्टि ही रही है।

(ब) शील निरूपण—असूफी प्रेमाख्यान

हिन्दी के असूफी प्रेमाख्यानों में नायको के चरित्रों में सूफी कथाओं के नायको की भाँति एकरूपता न होकर विविधता पायी जाती है। इन कवियों में 'ढोला-मारू', 'माधवानल कामकदला-प्रबध', तथा 'छिताई वार्ता' के रचयिता ऐसे हैं जिन्होंने नायको के व्यक्तित्व का विकास उन्मुक्त ढंग से किया है। पुहुकर कृत 'रसरतन' बाबा धरणीदास कृत 'प्रेम प्रगास', तथा दुखहरण कृत 'पुहुपावती' में नायको के चरित्र का विकास कुछ सीमाओं में बंधकर सूफी प्रेम कथाओं के ढर्रे पर किया गया है। 'रूपमजरी', 'वेलिकिसन रुक्मणी री' आदि स्थानों में श्रीकृष्ण का व्यक्तित्व साधारण नहीं है बल्कि उन्हें अवतारी पुरुष के रूप में चित्रित किया गया है।

ढोला का चरित्र

'ढोला मारू रा दूहा' में ढोला कथा का नायक है जिसका वास्तविक

नाम साल्हुकुमार है। जिस समय मारवणी डेढ़ वर्ष की है, साल्हुकुमार से उसका विवाह होता है। फिर उन दोनों के बीच भारी अंतर पड़ जाता है (ढोला मारू रा दूहा—९१)।

ढोला के चरित्र पर प्रकाश डालते हुए मारवणी के पिता से सौदागर कहता है “साल्हुकुमार इन्द्र जैसा रूप में अनुपम है। वह याचको को लाखों दान देता है और लाखों योद्धाओं का अधिपति है। मालव के राजा की सुंदर कन्या राजकुमारी मालवणी उसकी स्त्री है। ढोला की उससे अति प्रीति और घना स्नेह है।”^१

साल्हुकुमार के प्रेम का उदात्त रूप उस समय तक नहीं निखरता जब तक ढाढियों द्वारा मारवणी का सदेश नहीं प्राप्त हो जाता। सदेश प्राप्त होने के पूर्व तक वह एक आदर्श पति के रूप में अपनी दूसरी पत्नी मालवणी के साथ आनन्द-पूर्वक रहता है। उसके चरित्र पर केवल यही प्रकाश पड़ता है कि वह दान में कृपण नहीं है, अतीव सुंदर है, वीरो का आश्रयदाता है। पर उसके व्यक्तित्व में नवीन मोड़ ढाढियों का सदेश सुनकर ही आता है। ढाढी कहते हैं “मारवणी पिगल की राजकुमारी है। अप्सरा के समान सुंदरी है। बचपन में ही उसका आप से विवाह हुआ। तब से उसकी आपने सुधि नहीं ली” (दूहा—१९७)।

ढाढी यह सदेश अत्यन्त करुण स्वर में सुनाते हैं। यह उसके हृदय को वेध देता है और मारवणी का अभाव उसे खलने लगता है। (दूहा २०८)।

प्रेम जागृत होकर ढोला के हृदय में उत्साह का संचार करता है। इसीलिए पूगल का कठिन मार्ग भी उसे सरल लगने लगता है। प्रेम का यह प्रेरक रूप केवल ‘ढोला मारू रा दूहा’ की ही विशेषता नहीं है, बल्कि जहाँ कहीं भी प्रेम का चित्रण किया गया है प्रेमी में अदम्य उत्साह चित्रित किया गया है। ‘लैला-मजनू’ में मजनू भी लैला के दरवाजे तक बड़ी सरलता पूर्वक पहुँच जाता है। उसे जरा भी कष्ट नहीं होता है पर जब लैला के दर्शन नहीं होते उसका हृदय बैठ जाता है और जो रास्ता सरल लगता था अब दुर्गम लगने लगता है। उसके कदम आगे नहीं बढ़ते। हिन्दी के सूफी कवियों के नायक भी जब प्रेम पथ पर निकल पड़ते हैं, बाधाओं की चिन्ता नहीं करते।

ढोला की संवेदनशीलता

ढोला के चरित्र की दूसरी विशेषता उसकी तीव्र संवेदनशीलता है। प्रेम

१. साल्हुकुमार सुरपति जिसउ रूपे अधिक अनूप।

लाखों वगसइ मांगणा, लाख भड़ां सिर भूप॥

मालवगढ़ राजा सुधू, कुंवरि मालववणीह।

ढोलइ तिण बहु प्रीति छइ, अति रंग नेह धणीह॥

उसके हृदय में अक्षय सहानुभूति उत्पन्न करता है, इसीलिए ऊँट के मनोभावों के साथ भी ढोला अपने को जोड़ना चाहता है। ऊँट भी उसके प्रति मानव की भाँति सद्भावना रखता है एक स्थान पर ढोला से वह कहता है “तुम अपनी पगड़ी कस लो। लगाम को ढीली छोड़ दो यदि आज तुमसे मुग्धा (मारवणी) से न मिला दूँ तो ऊँटनी के गर्भ में नहीं रहा।”^१ रास्ते में वह ऊँट को जल पिलाता है और उससे अपना दुख-दर्द निवेदन करते हुए प्रेमिका के यहाँ जाता है।^२

ढोला का प्रेम अपनी विवाहिता से है किन्तु विवाहिता ऐसी है जिसके सम्बन्ध में वह बिल्कुल बेखबर है। ढाढी उसको प्रेम और कर्तव्य की ओर अग्रसर करते हैं। उसकी कर्तव्यपरायणता यहाँ भी देखी जाती है जब वह मालवणी की सुधि नहीं बिसराता। मालवणी की उपेक्षा वह कुछ दिनों के लिए अवश्य करता है पर एक अधिक महत्वपूर्ण उत्तरदायित्व के निर्वाह के लिए भी वह ऐसा करता है।

माधवानल कामकंदला का माधव

आलोच्यकाल के प्रेमाख्यानों में ‘माधवानल कामकंदला’ कथा का नायक माधव भी एक शक्तिशाली चरित्र है। वह ब्राह्मण होते हुए भी एक नर्तकी को अपना हृदय दान करता है और उसे पत्नी रूप में स्वीकार करता है। माधव के व्यक्तित्व को इस कथा को लेकर चलने वाले कवियों ने उभारा है। उसमें आत्मचिंतन है। कला की परख है। विद्रोह की शक्ति है। नर्तकी से प्रेम कर पत्नी रूप में स्वीकार करने का साहस है। संगीतकला की सूक्ष्म परख का परिचय वह उस समय देता है जब कामकंदला नृत्य कर रही है। उसके वक्षस्थल पर एक भ्रमर के आ बैठने से उसकी गति में विक्षेप उत्पन्न हो जाता है, जिसको केवल माधव ही जान जाता है।^३ आलम कवि ने भी इस प्रसंग को चित्रित किया है और माधव की सूक्ष्म परख की प्रशंसा की है।^४

माधव सूफी प्रेमाख्यानों के नायकों की भाँति साधक न होते हुए भी अपने उच्च प्रेम, त्याग, और एकनिष्ठता के कारण गहरा प्रभाव छोड़ता है। वह सात्विक प्रेम का एक ज्वलत उदाहरण है। आदर्श है।

१. सकती बांधे बीटुली, ढोली मेलहे लज्ज।

सरदो पेट न लेटियउ, मूँध न मेलउं अज्ज॥

दूहा, ५००

२. ढोला मारू रा दूहा—४२६ से ४४६ तक, ४९२ से ५०० तक।

३. माधवानल कामकंदला प्रबंध—पृष्ठ ९७, ९८

४. छिन छिन काटहि मधुकरा, अस्तन वेदन होइ।

माधौनल सब बझही, और न बूझ कोइ॥

माधवानल कामकंदला, पृष्ठ १९४

छिताई वार्ता का सौरसी

इसी प्रकार 'छिताई वार्ता' का सौरसी भी एक प्रेमी और कलाकार है। विष्णुवादन में उसकी असाधारण गति है। इस कला के सहारे ही वह छिताई को प्राप्त करता है। वह घर छोड़कर छिताई के लिए दिल्ली जाता है जहाँ अलाउद्दीन ने उसको कैद कर रखा है। सौरसी एक अनन्य प्रेमी पति और शीलवान व्यक्ति है। बादशाह भी उसके लिए कहता है। "यह योगी शीलवान है और इसके गुण राजोचित है।"^१

बीसलदेव के प्रेम का समुचित विकास नहीं

'बीसलदेव रास' में कवि को बीसलदेव के प्रेम का समुचित विकास न दिखलाकर केवल राजमती के विरह की तीव्रता दिखाना ही अभिप्रेत है। अतः इस काव्य में उसने बीसलदेव का परदेश जाने और राजमती के उसके विरह में तड़पने का चित्रण ही मुख्य रूप से किया है। यह अवश्य है कि राजमती जब अपना सदेश भेजती है, बीसलदेव उसकी कृष्ण दशा पर तरस खाकर घर वापस आ जाता है।

लखमसेन के चरित्र की विशेषताएँ

'लखमसेन पद्मावती कथा' का नायक लखमसेन भी एक अपने ढंग का अकेला नायक है। पद्मावती सबसे पहले उसे सरोवर में मुख धोते देखती है और उसे देखकर वह मुग्ध हो उठती है। वह सुंदर है। क्षत्रिय होते हुए भी वह पद्मावती के लिए ब्राह्मण वेश धारण करता है। स्वयंवर में पद्मावती उसके गले में जयमाल डालती है। अतः अन्य राजकुमार क्रुद्ध हो उठते हैं और युद्ध ठानते हैं। वह सबको परास्त कर अपने शौर्य का परिचय देता है। "जिस समय वह भुजदंड उठा रहा है उसके शरीर के कण कण में ओज क्षलक रहा है। इससे विदित होता है कि वह ब्राह्मण नहीं राजा है।"^२

लखमसेन जोगियों के किसी ऐसे सम्प्रदाय से प्रभावित लगता है जिसकी साधना में नरबलि को महत्व दिया जाता है। सिद्धनाथ जोगी के कहने से उसे अपना नवजात शिशु तक दे डालता है जिसे वह चार टुकड़े कर देता है। इस घटना से उसके हृदय में विरक्ति उत्पन्न होती है। वह वन में चला जाता है पर

१. शीलवंतु गुन राज समान।

सुंदर राखहि मेरौ मान॥

•

छिताई वार्ता, छंद ६८८

२. भिड़इ राय बहुल प्रचंड लखमसेन तोलइ भुजदंड॥

रगतधार नदी धण बहइ। लखमसेन रिण आगम रहइ॥

लखमसेन पद्मावती, पृष्ठ ३४

पद्मावती का प्रेम वहाँ भी उसे उद्ध्विग्न कर देता है। उसका नाम वह वहाँ भी जपता रहता है।^१

लखमसेन का परिचय हिन्दी के सूफी तथा अन्य असूफी प्रेमाख्यानों के नायको से भिन्न प्रकार का है। न तो सूफी नायको की भाँति वह प्रेम साधक है और न ढोला, माधवानल आदि की भाँति विशुद्ध सांसारिक प्रेम का ही अनुगामी है। वह सिद्धनाथ के हाथ की कठपुतली है। उनके सकेत पर वह सारा कार्य करता है। सिद्धनाथ का चमत्कार पूर्ण व्यक्तित्व उसके ऊपर जाड़ जैसा किए रहता है।

रसरतन का नायक सोम

पुहुकर कवि रचित 'रसरतन' का नायक सोम भी एक अतीव सुदर युवक है। उसमें संगीत के प्रति रुचि है। वीणावादन के सहारे ही वह रम्भा को प्राप्त करता है। पर अन्त में नायक अपने चारों पुत्रों में राज्य को बाँट कर सन्यास ले लेता है। सूफी प्रेमाख्यानों के किसी भी नायक की चरमपरिणति इस रूप में नहीं होती। 'मृगावती' और 'पद्मावत' के नायको की मृत्यु हो जाती है। 'मधुमालती' 'चित्रावली' तथा 'ज्ञानदीपक' के नायक प्रेम साधना में सफल होकर भी गार्हस्थ्य जीवन में ही रहते हैं।

'प्रेम प्रगास' के नायक में भी मानवीय गुणों का विकास नहीं हो पाया है। सूफी प्रेमकथाओं के रचयिताओं की भाँति बाबा धरणीदास भी आत्मा और ब्रह्म के प्रेम और विरह को प्रकट करना चाहते हैं अतः स्वाभाविक रूप से नायक संसार के उन्मुक्त वातावरण में नहीं विचर सकता है।

प्रेम प्रगास का मनमोहन

मनमोहन के हृदय में मैना पक्षी "पारस नगर" के राजा ध्यान देव की कन्या ज्ञानमती के लिए प्रेम जगा जाती है। पिजरे में वह मैना को लेकर ज्ञानमती की खोज में चलता है। मार्ग में एक दानव का वध करता है जिससे एक अन्य युवती ज्ञानमती का पिता उसको अपनी कन्या समर्पित करता है। पर मनमोहन वहाँ से ज्ञानमती की खोज में चला जाता है। श्रीपुर में जाकर उसे प्राप्त करता है। सूफी प्रेमाख्यानों की नायकाएँ अविवाहित रहती हैं। जिनके, प्रेम के वश में होकर नायक घर छोड़ देते हैं। इसी प्रकार मनमोहन भी ज्ञानमती के लिए वैरागी बनता है जो विवाहित नहीं है। जिस प्रकार 'मृगावती', 'पद्मावती' और 'मधुमालती' आदि के नायको के प्रेम की चरम परिणति

१. वनवन राय भगतइ फीरइ पद्मावती वयण उचरइ।

हा धिग धिग कहइ संसार न पीर्य नीर न लीयइ आधार॥

लखमसेन पद्मावती क०।

विवाह में होती है, उसी प्रकार मनमोहन के प्रेम की चरम परिणति भी विवाह में ही होती है।

पुहुपावती का राजकुंवर

पुहुपावती में नायक राजकुंवर के चरित्र का विकास सूफी नायको के आदर्श पर हुआ प्रतीत होता है। ज्योतिषी कहते हैं कि राजकुंवर एक दिन वियोगी होगा और किसी सुन्दरी से विवाह कर घर वापस आयेगा। पांच वर्ष की अवस्था में राजकुमार चौदहो विद्याओ का प्रवीण होता है फिर वह अनूपगढ़ जाता है। अनूपगढ़ के राजा अबरसेन की पुत्री पुहुपावती के सौंदर्य की प्रशंसा एक मालिन उससे करती है और वह उसे प्राप्त करने के लिए व्यग्र हो उठता है। वहाँ एक सिंह को मारकर राजकुंवर अपनी वीरता का परिचय देता है। अबरसेन उससे प्रसन्न होकर आधा राज्य दे देता है। एक दिन वह सिंहीनी का शिकार करने जाता है और रास्ता भूल जाता है। पुहुपावती उसके विरह में तड़पने लगती है। इसी बीच एक योगी उसके पिता के यहाँ से उसे खोजने निकलता है और राजकुंवर को घर लाता है। पिता यह समझकर कि राजकुंवर प्रेम में विक्षिप्त है उसका विवाह काशी नरेश की कन्या से कर देता है। पर वह पुहुपावती को सदैव स्मरण करता रहता है। 'मृगावती' का राजकुंवर, 'पद्मावती' का रतनसेन, 'मधुमालती' का मनोहर तथा 'चित्रावली' का सुजान जिस प्रकार अपनी प्रेमिकाओं को सदैव स्मरण करते रहते हैं, उसी प्रकार इस काव्य का नायक भी अपनी प्रेमिका को कभी विस्मृत नहीं करता। वैरागी बनकर वह घर से निकलता है और पुहुपावती से विवाह कर घर आता है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि इस कथा के नायक के चरित्र का गठन और विकास पर्याप्त अंश तक सूफी आदर्शों पर हुआ है। वह प्रेम पथ का पथिक ईश्वरीय अनुग्रह से हुआ है। उसकी कुडली में वियोगी होना ही लिखा है। पुहुपावती के प्रति उसका प्रेम दृढ़ है। पुहुपावती के प्रेम की प्रेरणा उसको असीम शक्ति प्रदान करती है। वह सिंह को मार डालता है। दानव का वध करता है और अपने धैर्य का परिचय देता है। पर सूफी प्रेमाख्यानो के नायको और कुंवर में एक मुख्य अन्तर यह है कि प्रेम से अधिक कवि ने अंत में दान को महत्व दे दिया है। जिस पुहुपावती के लिए वह इतना कष्ट उठाता है उसे अन्त में एक साधु को दान दे देता है। जहाँ रतनसेन पद्मावती को जुगाये रखने के लिए अलाउद्दीन से संधर्ष करता है और देवपाल से युद्ध ठानता है, वहाँ 'पुहुपावती' का नायक साधु के हाथों पुहुपावती को दान करने में जरा भी सकोच नहीं करता। सूफी प्रेमाख्यानो का कोई भी नायक अन्त तक ससार से पृथक् नहीं होता है। नायक की दुर्घटना में मृत्यु हो जाय यह बात और है पर वह इस जीवन से वैराग्य नहीं लेता। अपने प्रिय को वह आँखों से दूर नहीं करना चाहता।

रूपमंजरी तथा वेलिक्रिसन रुक्मणी री के नायक

‘रूपमंजरी’ और ‘वेलिक्रिसन रुक्मणी री’ आदि कथाओं में नायक स्वयं श्रीकृष्ण हैं। अतः उनमें अप्रतिभ सौंदर्य, अनन्त शक्ति तथा अनुल शील की प्रतिष्ठा की गयी है। श्रीकृष्ण मानवीय चरित्र नहीं है, अवतार है, अतः उनमें निर्बलता नहीं है। वे सर्वशक्तिमान और परदुख भजन हैं। ‘रूपमंजरी’ उनकी शरण में जाकर शान्ति पाती है। रुक्मणी की वह शिशुपाल से रक्षा करते हैं।

नायिकाएं

असूफी प्रेमाख्यानों की नायिकाएं सूफी प्रेमाख्यानों की नायिकाओं की अपेक्षा अधिक भावप्रज्ञ, कोमल और अनुभूतिप्रवण हैं, जिस प्रकार सूफी प्रेमाख्यानों के नायकों के हृदय में प्रेम अधिक तीव्र है, उसी प्रकार असूफी प्रेमाख्यानों की अधिकांश नायिकाएं प्रेम की सजीव प्रतिमाएं हैं। नायिकाओं में प्रेम तीव्र है अतः विरह का दुख भी उन्हें ही अधिक होता है। ‘ढोला मारू रा दूहा’ में ढोला की अपेक्षा मारवणी का प्रेम अधिक तीव्र है। ‘माधवानल कामकदला’ में कामकदला का प्रेम अधिक प्रखर और त्यागपूर्ण है। ‘छिताई वार्ता’ में छिताई का व्यक्तित्व ही अधिक प्रभावशाली और सवेदक है। इसी प्रकार ‘बीसलदेव रास’ की राजमती, ‘रूपमंजरी’ की रूपमंजरी, ‘वेलिक्रिसन रुक्मणी री’ की रुक्मणी आदि अपने नायकों के प्रति अधिक अनुरक्त, सवेदनशील तथा समर्पणशील हैं।

मारवणी का प्रेम

‘ढोला मारू रा दूहा’ की मारवणी के हृदय में प्रेम का उदय हो गया है। सखिया कहती हैं “हमारे मन में आश्चर्य है कि अनदेखे साजन के प्रति तुम्हारे मन में प्रेम क्यों उदित हुआ ?”^१ इसके उत्तर में वह कहती है “जिस व्यक्ति का जो जीवन होता है वह उसके हृदय में बसता है। पयोधर से बालक को दूध किस प्रकार प्राप्त हो जाता है।”^२ इससे भी मार्मिक स्थल वह है जब वह कहती है कि यदि स्नेही हैं और वह समुद्र के पार हैं तब भी उसे समीप ही जानना चाहिए। यदि छली हैं और आंगन में ही हैं तो उसे सागर के पार समझना चाहिए।^३

१. अम्हा मन अचरिज भयउ, सखियां आखइ एम।

तइं अणदिट्ठा सज्जणां किउं करि लग्गा ेम॥

दूहा—२०

२. जे जीवन जिन्हां तणां तन ही मंहि बसंत।

घारइ दूध पयोहरे बालक किम काढंत॥

दूहा—२१

३. ससनेही समदां परइ, वसत हिया मंझार।

कुसनेही घर आंगणई, जाण समदां पार॥

दूहा—२२

इसके पश्चात् मारवणी ने ढाढियो से जो सदेश कहा है उसमे विरह का क्रंदन तथा नारी हृदय की करुण पुकार सुनाई पडती है। एक स्थान पर वह अपने को प्रिय के पग की पनही कहती है।^१ सम्पूर्ण काव्य मे मारवणी का विरहिणी रूप ही उभरकर आता है। विरह मे उसके प्रेम की अतिशय गहराई का पता चल जाता है। अन्त मे ढोला मारवणी से मिलता है और विरह व्यथा के स्थान पर आनन्द छा जाता है। फिर दाम्पत्य जीवन का सजीव चित्रण कवि करता है।

कामकंदला का उदात्त व्यक्तित्व

‘माधवानल कामकदला’ मे नायिका नर्तकी है, वह कामावती की राज नर्तकी है। पर एक ब्राह्मण के प्रेम के लिए अपने सम्पूर्ण वैभव श्री और सुख को ठुकरा देती है। संगीत कला के पारखी माधव को वह अगीकार करती है और जीवन भर उसकी रहती है। सूफी प्रेमाख्यानों का कोई रचयिता एक नर्तकी को अपनी कथा की नायिका नहीं बना सकता था। उनमे सदैव समर्थ समान, सामाजिक स्थिति के नायको और नायिकाओ का चयन किया गया है। उनके प्रायः सभी नायक राजकुमार है, सभी नायिकाएँ राजकुमारियाँ हैं। पर गणपति, कुशललाभ, आलम, दामोदर तथा लगभग आध दर्जन अन्य कवियों ने एक नर्तकी की यह कथा ली है। उसको नायिका बनाया है और उसके द्वारा सत की प्रतिष्ठा की है।

वेश्या को नायिका बनाने की परंपरा

भारतीय साहित्य मे वेश्या तक को नायिका बनाने की परम्परा रही है। शूद्रक ने ‘मृच्छकटिक’ मे वसंत सेना को नायिका बनाया है जो माधव की भाति एक ब्राह्मण चारुदत्त को अपना हृदय दान कर देती है और उसकी पत्नी बनकर जीवन यापन करने मे अपना गौरव समझती है। चारुदत्त के जीवन मे प्रवेश करते ही उसका जीवन बदल जाता है। राजश्यालक शर्बलिक के लाख कष्ट देने पर भी वह नहीं डिगती। वात्स्यायन ने भी ‘कामसूत्र’ के ‘पैशिक अधिकरण’ मे उन नायको का गुण बताया है जिनके लिए वेश्या प्रीति और यश के लिए मिल जाती है। उनमे कवि, विद्वान कालदर्शी, कथा कहने मे चतुर, प्रगल्भ वक्ता, शिल्पज्ञ, उत्साही निरोग, मित्र वत्सल तथा स्त्रियो के वश मे न होनेवाले आदि हैं।^२ इस प्रकार के नायको से प्रीति हो जाने पर वेश्याएँ एकचारिणी व्रत का भी पालन कर सकती थीं।^३

१. हं बलिहारी सज्जणां, सज्जण मो बलिहार।

हू सज्जण पग पानही, सज्जण मो गलहार ॥ वूहा, १७७

२. वात्स्यायन प्रणीत काम सूत्रम् भाग २ “लक्ष्मी वेकटेश्वर”

स्टीम प्रेस, बंबई, पृष्ठ ८९९

३. चतुर्माणी, अनुवादक व सम्पादक श्री मोतीचन्द्र तथा श्री बासुदेव शरण अप्रवाल, भूमिका, पृष्ठ ७१

प्राकृत के “वसुदेवहिङ्गी” में गणिका वसन्त तिलका का धम्मिल के प्रति प्रेम दिखाया गया है। वह उसके लिए अपनी मा तक की बात नहीं मानती है। उसके लिए गंध पुष्प और अलंकार छोड़कर विरहिणी का व्रत धारण करती है।^१ कथा सरित्सागर में भी एक वेश्या के शील और सदाचार की कथा आती है। मदनमाला नामक एक वेश्या पाटलिपुत्र के राजा विक्रमादित्य से प्रेम करने लगती है और वह राजा नरसिंह को पराजित करने में विक्रमादित्य की सब प्रकार से सहायता करती है। विक्रमादित्य से वियुक्त होने पर वह यह प्रतिज्ञा करती है कि उसका प्रेमी छः महीने में लौटकर वापस नहीं आया तो वह अपनी सारी सम्पत्ति दान करके आग में जल जायगी।^२

संस्कृत के कवि आनन्दधर ने सर्वप्रथम १३०० ई० (१३९)^३ के लगभग माधवानल-कामकदला कथा के आधार पर ‘माधवानल आख्यानम्’ लिखा जिसमें कामकदला का निश्छल, निस्वार्थ तथा उदात्त प्रेम चित्रित किया गया है। हिन्दी के कवियों के समक्ष आनन्दधर की कथा हो सकती है। गणपति ने कामकदला के चरित्र के निर्मल स्वरूप को सामने रखा है। उसके प्रेम की तीव्रता उस समय स्पष्ट हो जाती है जब माधव से वियुक्त होने पर वह शोक मग्न और मूर्छित हो जाती है (पृष्ठ १२६-१२७)। आलम कवि ने भी कामकदला की एक निष्ठता प्रेम और त्याग का सम्यक नरूपण किया है। विक्रम कामकदला की परीक्षा लेते हैं, तब वह कहती है, “मैं हृदय लगाकर केवल माधव को देख सकती हूँ। उन्हीं को देखते देखते ये आखे शिथिल पड़ गयी हैं। विप्र मेरा मन और धन दोनों लेकर चला गया है।”^४ फिर वह मूर्छित हो जाती है।^५

छिताई का चरित्र

‘छिताई वार्ता’ की छिताई भी संगीत कला में प्रवीण अपने सत पर अदल रहने वाली नारी है। वह परम सुन्दरी है उसके सौंदर्य का वर्णन सुनकर ही.

१. चतुर्भाषी—पृष्ठ ७६, ७७

२. कथा सरित सागर—रूपान्तरकार, गोपालकृष्ण कौल,
पृष्ठ १४३ से १४६ तक, सतसाहित्य प्रकाशन—दिल्ली।

३. गुजरात एंड इट्स लिटरेचर, श्री कन्हैयालाल माणिकलाल मुंशी,
पृष्ठ २०५

४. देखौ ताहि जौर मन भाई। तिहि देखत दोउ नैन सिराई।
मन धन जीउ विप्र लै गयऊ। तिहि बिनु सून ब्रिस्टि जग भयऊ॥
सो प्रीतम दै गयो ठगौरी। तजि गुन रूप भई हौ बौरी॥

हिन्दी प्रेमगाथा काव्य संग्रह, पृष्ठ २१५

५. विरह तेज मूर्छित तन नारी। लै आयउ गर रुधि हकारी॥

हिन्दी प्रेमगाथा काव्य संग्रह, पृष्ठ २१७

अलाउद्दीन उसका अपहरण करता है। पर वह अपने पत्नीत्व की रक्षा सदैव करती है। दूतिया जाकर उससे कहती है कि “गया हुआ यौवन वापस नहीं आता” (छंद ५१८)। जो इस ससार में यौवन सुधा को पाकर उसका सुख नहीं उठाते वे महामूर्ख होते हैं (छंद ५१९)। यह सुनते ही छिताई जीभ दबा लेती है और कहती है, “चुप हो। तुम इस प्रकार की बातें क्यों करती हो। सौरमी के बिना जो अन्य पुरुष है वे मेरे लिए पिता, पुत्र या बन्धु के समान हैं।”^१ अलाउद्दीन के लाख प्रयत्न करने पर भी वह दृढ़ रहती है और अपने सत की रक्षा करती है। दूतिया उसको अपने पथ से नहीं डिगा पाती।

‘बीसलदेव रास’ की नायिका राजमती भी अपने शील, और चरित्र में दृढ़ है। यद्यपि प्रारम्भ में कवि उसकी वाचालता अंकित करता है और इस कारण ही बीसलदेव उससे दूर चला जाता है। पर उसके विदेश चले जाने पर राजमती विरह में तड़पती रहती है और अपने सतीत्व की रक्षा करती है। राजमती को भी एक कुटनी सत्यपथ से विचलित करना चाहती है किन्तु उसे वह निकाल बाहर कर देती है।

रूपमंजरी का व्यक्तित्व

रूपमंजरी एक ऐसी नायिका है जो श्रीकृष्ण के विरह में आजीवन तड़पती रहती है। वह कोमल है। भावुक है। उसके प्रेम का धरातल प्रारम्भ में सासारिक रहते हुए भी आध्यात्मिक है। ‘ज्ञानदीप’ के देवयानी की भांति रूपमंजरी में तड़पन, छटपटाहट और प्रिय के लिए पुकार देखी जाती है। पर देवयानी को ज्ञानदीप मिल जाता है और रूपमंजरी जीवन भर वियोग में जलती रहती है और इसमें ही उसे आनन्द मिलता रहता है।

रुक्मिणी का व्यक्तित्व

‘वेलिकिसन रुक्मणी री’ की रुक्मिणी के व्यक्तित्व में किसी प्रकार की नवीनता नहीं कही जा सकती। विष्णुपुराण और भागवत^२ में रुक्मिणी की प्रेम और विवाह के प्रसंग जिस प्रकार आये हैं उसी प्रकार वेलिकार ने भी उन्हें थोड़े अन्तर के साथ चित्रित किया है। सभोग का चित्रण विष्णुपुराण और भागवत^३ में नहीं है, पर वेलिकार ने रुक्मिणी और कृष्ण के विवाह के उपरान्त सभोग का भी विस्तार से चित्रण किया है।

फैजी और नरपति व्यास की दमयंती की तुलना

नरपति व्यास कृत नल-दमयंती में भी दमयंती के चरित्र का विकास पौराणिक

१. बिण सौरहीं पुरुष जे आन । पिता पुत्र बंध समान ॥

छिताई वार्ता, छंद ५२०

२. श्री श्री विष्णु पुराण, पृष्ठ ४५३, ४५४, गीता प्रेस, गोरखपुर

३. श्री मद्भागवत पुराण, पृष्ठ ४७९ से ४८५ तक, गीता प्रेस

कथा के आधार पर किया गया है। अतः इसमें कोई विशेषता नहीं है। फारसी के कवि फैजी ने सूफियाना ढंग पर “दमयती” में ईश्वरीय “हुस्न” और “जमाल” प्रतिबिम्बित होता दिखलाया है, और नल को साधक की भाँति उसके पीछे दीवाना चित्रित किया है।^१ अन्त में दोनों का विवाह अवश्य होता है, पर फैजी ने “दमयती” को बिलकुल अपने ढंग से चित्रित किया है उसका पौराणिक व्यक्तित्व नहीं रह गया है। नल के असूफी प्रेमाख्यानों में दमयती अधिक कष्ट उठाते दिखलाई गयी है पर फैजी में ऐसा नहीं है।

रसरतन की रम्भावती

‘रसरतन’ की नायिका रम्भावती रति है जिसने रम्भा का रूप धारण किया है। सर्वप्रथम रम्भावती में ही प्रेम का उदय होता है और वह विरह से जलने लगती है। वह पति परायणा है, मृदु भाषिणी है और सुशीला है। कवि ने स्वयं एक स्थान पर कहा है कि मन, वचन और कर्म से पति की सेवा की जानी चाहिए, पति से बढ़कर और कोई देव नहीं है^२। हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों में नायक के हृदय में स्वप्नदर्शन चित्रदर्शन या प्रत्यक्षदर्शन से प्रेम का उदय होता है किन्तु ‘रसरतन’ में रम्भावती बोधिचित्र द्वारा राज कुमार सोम का चित्र पाकर प्रेमोन्मत्त होती है। इससे स्पष्ट हो जाता है कि ‘रसरतन’ में भारतीय आदर्शों का ही पालन हुआ है और नायक से अधिक नायिका में प्रेम की तीव्रता दिखाई गयी है।

‘पुहुपावती’ और ‘प्रेम प्रगास’ में नायिकाएँ सूफियों की नायिकाओं से काफी मिलती जुलती हैं। “पुहुपावती” में राजकुमार के लिए जब नायिका के हृदय में प्रेम उत्पन्न हो जाता है तब वह व्यग्र हो उठती है। पर सूफी नायिकाओं की भाँति पुहुपावती प्रेम जागृत होने पर केवल भीतर भीतर तड़पती ही नहीं है बल्कि राजकुवर की खोज के लिए एक दूती भी भेजती है। असूफी प्रेमाख्यानों में मालवणी ढोला की द्वितीय पत्नी है। उसे विदित है कि ढोला का विवाह हो चुका है और मार उसकी प्रथम विवाहिता है। मालवणी सदैव यह प्रयत्न करती है कि ढोला मारवणी से न मिलने पाये। उसके मन में यह भय बना रहता है कि ढोला कहीं मेरी उपेक्षा न करने लगे। मारवणी के देश से आने वाले को ढोला से नहीं मिलने देती। उसमें एक सामान्य नारी के समस्त गुण हैं। वह पति के प्रति एकनिष्ठ होते हुए भी सौत के प्रति ईर्ष्यालु है। नागमती की भाँति वह भी पत्नी को भेजकर मारवाड़ जाने से ढोला को रोकना चाहती है।

‘माधवानल कामकदला’, ‘छिताई वार्ता’, ‘बीसलदेव रास’

१. नल दमन फारसी, फैजी, पृष्ठ ६६, ६९, ८७, ९१, ९५, ९७

२. मन वचन क्रम कोजें पति सेवा। पति ते और वियो नहि देवा।।

‘रूपमजरी’, ‘वेलिक्रिसन रुकमणी री’ में उपनायिकाएँ नहीं हैं। ‘लखमसेन पद्मावती कथा’ में चन्द्रावती है। पर उसमें मालवणी की भाँति भय, ईर्ष्या आदि नहीं हैं। लखमसेन के साथ दोनों रानियाँ आनन्दपूर्वक रहती हैं। ‘रसरतन’ ‘प्रेम प्रेगास’ और ‘पुहुपावती’ में उपनायिकाएँ हैं जिनके चरित्र में कोई विशेषता नहीं है। प्रेमघटक के रूप में इन असूफी प्रेमाख्यानों में भी पक्षी आते हैं। ‘पुहुपावती’ में मैना प्रेमघटक का कार्य करती है। ‘प्रेम प्रेगास’ में भी मैना ही प्रेमघटक है। ‘पुहुपावती’ में मालिन कुमार के हृदय में प्रेम को तीव्र करती है।

खल पात्रों के रूप में इन असूफी प्रेमाख्यानों में कुटनियाँ और दूतियाँ हैं। ‘बीसलदेव रास’ में एक ८० वर्ष की कुटनी है जो राजमती का सतीत्व नष्ट करना चाहती है। ‘छिताई वाती’ में भी कुटनियाँ छिताई को अलाउद्दीन के पक्ष में करने का विफल प्रयत्न करती हैं। ‘मैनासत’ में भी मैना को सत से डिगाने का प्रयत्न एक कुटनी करती है। इसके अतिरिक्त ‘पद्मावत’ में जिस प्रकार राघव चेतन खलनायक बनकर अलाउद्दीन को पद्मावती की ओर प्रेरित करता है उसी प्रकार ‘छिताई वाती’ में चित्रकार अलाउद्दीन को छिताई के अपहरण में सहायता करता है।

(स) सूफी तथा असूफी प्रेमाख्यानों में शील निरूपण—तुलनात्मक

सूफी प्रेमाख्यानों में नायक साधक हैं और उनके चरित्रों का विकास इसी पृष्ठभूमि में किया गया है। ‘मृगावती’ का राजकुवर, ‘पद्मावत’ का रतनसेन, ‘मधुमालती’ का मनोहर, ‘चित्रावली’ का सुजान तथा ‘ज्ञानदीप’ का ज्ञानदीप, ये सभी नायक प्रेम पथ के पथिक हैं। इस प्रेम का चरम लक्ष्य ईश्वरीय ज्योति में एकमेक हो जाना है। इसी प्रकार दक्खिनी के प्रेमाख्यानों में ‘कुतुबमुस्तरी’ का मुहम्मद कुली, ‘सैफुलमुलूक व वदीउल जमाल’ का सैफुल-मुलूक तथा ‘चन्दर बदन व माहियार’ का माहियार—ये सभी नायक साधारण नायक न होकर साधक हैं। ये सभी प्रेम के दीवाने हैं और अपने प्रिय से मिलने के लिये अपने “स्व” को मिटाने का प्रयत्न करते हैं। इन सभी नायकों के व्यक्तित्व का विकास थोड़ा बहुत अन्तर के साथ लगभग एक सा होता है।

असूफी कवियों के नायकों में विविधता

हिन्दी के असूफी प्रेमाख्यानों में विविध प्रकार के नायक हैं। कथाएँ विभिन्न उद्देश्यों से लिखी गयी हैं। अतः उनके चरित्रों में विविधता स्वाभाविक ही है। दाम्पत्य भावना को प्रकट करने वाले प्रेमाख्यान ‘ढोला मारू रां दूहा’ तथा ‘बीसलदेव रास’ हैं। पर इन दोनों में नायकों का चरित्र एक सा नहीं विकसित होता। ढोला अपनी उपेक्षिता पत्नी मारू की सुधि लेता है और अनेक प्रकार की कठिनाइयाँ सह कर भी उसे प्राप्त करता है। पर ‘बीसलदेव रास’ में

नायक अपनी पत्नी की उपेक्षा कर दूर चला जाता है, और प्रेषित पति के रूप में उसकी पत्नी राजमती विरह का कष्ट झेलती है।

सत को प्रकट करने वाले प्रेमाख्यानों में भी नायको के चरित्र में एकरूपता नहीं देखी जाती। 'मैनासत' में मैना का पति लोरिक चदा नामक एक अन्य स्त्री के साथ भग जाता है और मैना तडपती रहती है। इसके विपरीत 'छिताई वार्ता' में नायक सौरसी अलाउद्दीन द्वारा हरी गयी अपनी पत्नी छिताई के लिए योगी बनकर निकलता है और अपने उत्कट प्रेम का परिचय देता है।

कामपरक प्रेमाख्यानों में नायको के व्यक्तित्व का विकास भिन्न प्रकार से हुआ है। गणपति कृत 'माधवानल कामकदला प्रबध', चतुर्भुज दास कृत 'मधुमालती' तथा पुहुकर कवि कृत 'रसरतन' में नायक कामदेव के प्रतीक हैं, अतः उनमें कामनीति अथवा कला का अपूर्व सम्मिश्रण है।

असूफी प्रेमाख्यानों में अध्यात्म परक प्रेमाख्यानों में 'रूपमजरी', 'वेलिक्रिसन रुक्मणी री', 'प्रेम प्रगास', 'पुहुपावती' आदि हैं। 'रूपमजरी' तथा 'वेलिक्रिसन रुक्मणी री' के नायक स्वयं श्रीकृष्ण हैं अतः उनमें शील, शक्ति और सौंदर्य का समन्वय है। 'प्रेम प्रगास' में नायक मनमोहन आत्मा का प्रतीक है और वह नायिका के प्रेम में घर से निकल पड़ता है। नायिका इसमें परमात्मा के प्रतीक के रूप में है। 'पुहुपावती' में भी राजकुवर साधक है और मनमोहन की भांति वह भी प्रेम का पथिक बनकर पुहुपावती के लिए घर से निकलता है। इन अंतिम दो प्रेमाख्यानों में नायको के चरित्रों का विकास काफी अंश तक सूफी नायको की भांति हुआ है।

इस प्रकार हम देखते हैं कि सूफी प्रेमाख्यानों के नायको की भांति असूफी प्रेमाख्यानों के नायको में एकरूपता नहीं है। सूफी प्रेमाख्यान एक साधना पद्धति को दृष्टि में रखकर लिखे गये हैं अतः उनके चरित्रों का विकास एक निश्चित सीमा के भीतर किया गया है। वे मानवीय चरित्र नहीं हैं। मानव-हृदय की सहज अनुभूतियों को प्रकट करना सूफी कवियों का उद्देश्य भी नहीं है। इसके विपरीत असूफी प्रेमाख्यानों में प्रेम के बहुविध रूप सामने आते हैं अतः उनके चरित्रों में एकरूपता नहीं आने पाती। वे मानवीय चरित्र हैं, और मानव हृदय की समस्त अनुभूतियों से सम्पन्न हैं। उनमें शक्ति भी है, निर्बलताएँ भी हैं। सूफियों ने प्रायः राजकुमारों को नायक बनाया है पर असूफी कवियों के नायक विभिन्न वर्गों के हैं। 'मैनासत' का नायक लोरकश अहीर है। 'माधवानल कामकदला' का नायक एक ब्राह्मण है। 'मधुमालती' का नायक मधु लीलावती देश के राजा चतुरसेन के मंत्री तारणसाह का पुत्र है।

सूफी नायक विधि के विधान से प्रशासित

सूफी प्रेमाख्यानों के नायक भाग्य और विधि के विधान से प्रशासित होते हैं। वे प्रेम पथ पर इसलिए आगे बढ़ते हैं कि विधि ने उनके ललाट में यही लिखा

है। नायको के जन्म के बाद ज्योतिषी आकर हाथ देखते हैं और घोषणा करते हैं कि आगे चलकर वे किसी के वियोग में वियोगी होंगे और विवाह कर घर वापस जायेंगे। 'मृगावती' का राजकुवर, 'पद्मावत' का रतनसेन, 'मधुमालती' का मनोहर, 'मृगावती' का सुजान—सब के लिए ज्योतिषी लगभग एक ही प्रकार की भविष्यवाणी करते हैं। अतः हम कह सकते हैं कि ये नायक अदृश्य के सकेत पर चलते हैं। कोई अदृश्य शक्ति ही उनकी परिस्थितियों का निर्माण करती है। दक्खिनी की मसनवियों में से 'सैफुलमुलूक व वदीउल जमाल' में भी ज्योतिषी इस प्रकार की भविष्यवाणी करते हैं। 'कुतुबमुस्तरी' तथा 'चन्द्रबदन माहियार' कथा में इसका अपवाद है जो कदाचित् फारसी की मसनवियों के प्रभाव के कारण है।

असूफी नायकों की स्वतंत्र प्रवृत्ति

हिन्दी के असूफी प्रेमाख्यानों में नायक प्रायः अपनी परिस्थितियों के निर्माता हैं। 'ढोला मारू रा दूहा' में विवाहिता के प्रति प्रेम है। मारू की आर्त पुकार पर उसके लिए वह मारवाड़ की ओर अग्रसर होता है। 'बीसलदेव रास' का नायक तो अपनी नव विवाहिता की उपेक्षा करते भी नहीं हिचकता। 'माधवानल कामकदला' में पूर्व जन्म का प्रेम नये जीवन में भी प्रस्फुटित होता है। 'छिताई वार्ता' में नायक का प्रेम विवाह के अनन्तर हुआ है, पर बीच में व्यवधान भर्तृहरि के अभिशप के कारण होता है। 'रसरतन' में राजकुमार सोम के हृदय में प्रेम कामदेव के प्रभाव से जागृत होता है। 'प्रेम प्रगास' और 'पुहुपावती' में से केवल 'पुहुपावती' के नायक के सम्बन्ध में ज्योतिषी भविष्यवाणी करते हैं कि वह एक दिन वियोगी होकर निकलेगा और किसी राजकुमारी से विवाह कर घर वापस आयेगा। पर 'पुहुपावती' पर सूफियों की रचना शैली का प्रभाव है।

एक मौलिक अन्तर

सूफी तथा असूफी प्रेमाख्यानों के नायको में सबसे महत्वपूर्ण और मौलिक अन्तर यह है कि सूफी कवियों के नायको में नायिकाओं की अपेक्षा अधिक प्रेम, अधिक विरह, अधिक सहिष्णुता तथा अधिक द्रवणशीलता है। उनमें विनम्रता और कोमलता का समुच्चय भी है पर कठिनाइयों के समक्ष वे घुटने नहीं टेकते। उनमें शौर्य भी कम नहीं है। वे राक्षसों का सामना करते हैं। प्रेम के मार्ग में बाधा पहुँचाने वालों का डटकर मुकाबला करते हैं।

कहा जा चुका है कि असूफी प्रेमाख्यानों के नायको में विविधता है। पर नायको को यहाँ नायिकाओं में अधिक प्रेम अधिक विरह तथा सवेदनशीलता दिखलाई गई है। नायिकाओं में यहाँ अधिक सहिष्णुता है। बीसलदेव अपनी पत्नी की उपेक्षा करता है वह भी केवल इसलिए कि उसके मुख से निकल जाता है "हे साभरवाल, गर्व न करो तुम्हारे सदृश बहुतेरे भूपाल है।" नल-दमयंती

कथा में नल आपत्तिकाल में दमयंती को छोड़कर चला जाता है। 'उषा-अनिरुद्ध कथा' में भी अनिरुद्ध की अपेक्षा उषा में अधिक प्रेम दिखलाया गया है। है। 'रसरतन' में भी नायिका के हृदय में पहले प्रेम उत्पन्न होता है। अन्य असूफी प्रेमाख्यानों में भी प्रायः नायिकाएँ ही अधिक कोमल, सहृदय और सवेदनशील हैं। असूफी कवियों ने भारतीय परम्परा के अनुकूल चित्रण किया है। हिन्दी के सूफी कवियों के नायक फारसी काव्यों के नायक मजनूँ, फरहाद आदि के समान नायिकाओं की अपेक्षा अधिक भावप्रज्ञ, सहृदय तथा सहनशील हैं।

सूफी तथा असूफी नायिकाओं की तुलना

सूफी नायिकाएँ परमात्मा के सौंदर्य प्रतीक के रूप में चित्रित की गयी हैं। वे अत्यन्त सुदरी हैं। असूफी कवियों ने भी अपनी नायिकाओं को अत्यन्त सुदर चित्रित किया है पर उनमें वे प्रायः अलौकिकता का संकेत नहीं करते। मलिक मुहम्मद जायसी पद्मावती के सौंदर्य का चित्रण करते-करते उसे परम सौंदर्य के रूप में चित्रित करने लग जाते हैं। उसमान के चित्रावली में भी अलौकिक संकेत दिये हैं। मृगावती, मधुमालती, मुश्तरी वदीउल जमाल — ये सभी नायिकाएँ सामान्य नायिकाएँ नहीं हैं। इन नायिकाओं को आलम्बन बनाकर सूफी कवि एक विशिष्ट साधना पद्धति को प्रकट करना चाहते हैं। अतः उनके चरित्र का विकास स्वाभाविक ढंग से नहीं हो पाता।

ये नायिकाएँ परम सौंदर्य के प्रतीक रूप में हैं अतः उनकी प्राप्ति में नायक को बड़ी कठिनाइयों का सामना करना पड़ता है। ये नायिकाएँ यदि शीघ्र आत्म-समर्पण कर देती तो नायक की साधना की परीक्षा नहीं होने पाती। अतः नायक को नायिकाओं की प्राप्ति के लिए कठिन तप और श्रम करना पड़ता है। इसका अपवाद केवल शेखनबी के 'ज्ञानदीप' में ही मिलता है, जिसमें देवयानी की ओर से प्रेम का प्रादुर्भाव होता है और असूफी नायिकाओं की भाँति उसमें अधिक प्रेम और विरह की तीव्रता है।

फारसी तथा हिन्दी कवियों की नायिकाओं की तुलना

ईरान के सूफी कवियों ने भी अपनी नायिकाओं को नायकों के प्रति उदासीनता से चित्रित किया है। लैला मजनूँ को सरलता से प्राप्त नहीं होती। लैला का पिता मजनूँ की हत्या तक कराने का षड्यंत्र करता है, पर वह बच जाता है। मजनूँ सारे जीवन लैला के लिए विक्षिप्त रहता है पर वह प्राप्त नहीं होती। मजनूँ अपने जीवन की सध्या में ही एक पीर की सहायता से लैला से मिल पाता है।^१ फिर इसके बाद दोनों स्वर्ग में ही मिल पाते हैं।^२ फरहाद भी शीरी को प्राप्त नहीं

१. लैला मजनूँ — निजामी, पृष्ठ ८० से ८३,

२. वही — पृष्ठ १०७ से ११०,

कर पाता और अन्त में अपना प्राण दे देता है।^१ हिन्दी के दक्खिनी के प्रेमाख्यानों में चन्दरबदन-माहियार कथा में माहियार की वही दशा होती है जो मजनु की होती है। अन्तर केवल इतना है कि यहाँ पहले नायक मृत्यु का आलिङ्गन करता है। जिस समय उसका जनाजा नायिका चन्दरबदन के भवन के सामने से गजरता है, वह अपना प्राण दे देती है।

असूफी नायिकाओं में प्रेम की प्रखरता

असूफी प्रेमाख्यानों की नायिकाओं में सूफी नायकों की भाँति अधिक प्रेम है, तडपन है, वेदना है। 'ढोला मारू' की मारवणी का विरह असाधारण है 'बीसलदेव रास' की राजमती को अधिक व्यथा सहनी पड़ती है। इसी प्रकार दमयती, सावलंगा, लखमसेन, पद्मावती, छिताई, रूपमजरी, रुक्मिणी, रम्भावती सबको अधिक कष्ट सहन पड़ता है। ये सभी नायकों की अपेक्षा अधिक एकनिष्ठ, सती और स्नेहमयी हैं।

नायिकाओं में समानता

पर सूफी तथा असूफी नायिकाओं में एक विचित्र समानता यह है कि दोनों परम्पराओं की नायिकाएँ गतिहीन हैं। असूफी प्रेमाख्यानों की नायिकाओं में प्रेम की तीव्रता तथा अनुभूति अधिक है पर पुरुषों की भाँति वे कठोर यथार्थों और व्यवहार के उन्मुक्त ससार में नहीं उतरती। मारवणी में अधिक तडपन अवश्य है पर वह ढोला को खोजने नहीं निकलती, यह कार्य तो ढोला ही करता है। वह ढाढ़ियों से सदेश अवश्य भेजती है पर कठोर यथार्थों के बीच से तो ढोला को ही गुजरना पड़ता है। 'माधवानल कामकदला' में भी नायक ही विक्रमादित्य से सहायता लेता है और कामकदला को प्राप्त करता है। इस प्रकार का कोई कार्य कामकदला नहीं करती। छिताई में सौरसी को ही दिल्ली जाना पड़ता है।

सूफी नायिकाएँ प्रायः निश्चेष्ट और गतिहीन सी दिखाई पड़ती हैं। ईरान तथा भारत के सूफी नायकों में यदि प्रेम प्रखर है तो उनमें जीवन की कठोरताओं में प्रवेश करने का साहस है। पर असूफी प्रेमाख्यानों में अधिक प्रेम और विरह होते हुए भी वे व्यवहार जगत् में नहीं उतरती। अधिक से अधिक वे नायकों के पास सदेश भिजवा देती हैं, या सखियों के साथ मंदिर में आकर प्रेमी का दर्शन कर जाती हैं।

ईरानी या भारतीय कवियों ने नारी को सम्भवतः व्यवहार के जगत् में इसलिए नहीं उतारा है कि कभी नारी यहाँ बाह्य जगत् की प्राणी नहीं समझी जाती रही है। उसका कर्म क्षेत्र गृह रहा है। अतः उसमें गतिशीलता का प्रश्न ही नहीं उठता। भारतीय साहित्य में इसलिए उसे अधिक शीलवती, सहनशील, कोमल और भावप्रद चित्रित किया गया है। हिन्दी के असूफी प्रेमाख्यान भी

इसके अपवाद नहीं है। पर यह एक विचित्र बात लगती है कि ईरान और भारत के सूफी कवि प्रायः पुरुषों में प्रेम की प्रखरता अधिक दिखलाते हैं, जब कि नारी प्रकृति, शारीरिक रचना और मनोविज्ञान की दृष्टि से भी अधिक कोमल, भावुक और सवेदनशील समझी जाती है।

उपनायिकाएं

भारतीय सूफी कवियों ने प्रायः उपनायिकाओं को भी नायक के जीवन के साथ सम्बन्ध किया है। 'मृगावती' में रूकमिनि, 'पद्मावत' में नागमती तथा 'चित्रावली' में कौलावती उपनायिकाएं हैं। ईरान के सूफी कवियों के नायकों के जीवन में उपनायिकाएं नहीं आती। मजनू, फरहाद तथा वामिक विवाहित पत्नियों के रूप में उपनायक आते हैं। ये सभी नायक अपने प्रेमियों के प्रति एकनिष्ठ हैं। उनके जीवन में अन्य नायिकाएं नहीं प्रवेश करती। उपनायिकाओं की सृष्टि भारतीय प्रभाव के कारण हो सकती है।

असूफी प्रेमाख्यानों में 'ढोला मारू रा दूहा' में मालवणी, 'लखमसेन पद्मावती' में चन्द्रावती, 'रस-रतन' में कल्पलता, 'प्रेम प्रगास' में जानमती तथा 'पुहुपावती' में रंगीली एवं रूपावती उपनायिकाएं हैं। सूफी प्रेमाख्यानों की उपनायिकाएं अधिक मानवीय हैं, उनमें नारी हृदय की कोमल अनुभूतियां हैं। पति के प्रति वे एकनिष्ठ हैं पर सौत के प्रति उनके मन में कभी-कभी ईर्ष्या उत्पन्न होती है। नागमती पद्मावती के प्रति ईर्ष्यालु है। उसे दुख है कि परनारिके वश में प्रियतम हो गया। चित्रावली सौत के प्रति ईर्ष्या का भाव नहीं प्रकट करती। वह केवल पति के चरणों की सेविका बनकर रहने में गर्व का अनुभव करती है।

'पद्मावत' में नागमती के समान 'ढोला मारू' में मालवणी भी मारवणी से ईर्ष्या करती है। पर अन्त में पति के साथ दोनों आनन्दपूर्वक रहने लगती हैं। असूफी प्रेमाख्यानों की अन्य उपनायिकाओं का व्यक्तित्व दबा रहता है। वे पति और मुख्य नायिका के साथ आनन्द पूर्वक रहते चित्रित की गयी हैं। सूफी प्रेमाख्यानों की उपनायिकाओं की भांति इनमें नारी हृदय की सहज अनुभूतियां तथा भावनाएं, प्रेम, ईर्ष्या, त्याग, घृणा आदि परिलक्षित नहीं होती।

अन्य चरित्र

दोनों प्रकार के प्रेमाख्यानों में खल चरित्रों की अवतारणा की गयी है। 'पद्मावत' में अलाउद्दीन खल नायक है। राघव चेतन नामक एक ब्राह्मण इसमें दूसरा खल चरित्र है। 'चित्रावली' में कुटीचर खल चरित्र है। इसी प्रकार असूफी प्रेमाख्यानों में भी खल चरित्र हैं। 'बीसलदेव रास' तथा 'मैनासत' में कुटनिया खल चरित्र के रूप में है। 'छिताई वाता' में चित्रकार

राघव चेतन खल चरित्र है। ये खल चरित्र नायिका को सत से डिगाना चाहते हैं, अथवा नायक को नायिका से पृथक् कराना चाहते हैं पर उन्हें सफलता नहीं मिलती। इन चरित्रों के कारण नायको का प्रेम तथा नायिकाओं की एकनिष्ठता प्रखर होकर सामने आती है। दोनों प्रकार के प्रेमाख्यानों में नायिकाओं की कुछ सखियाँ हैं जो नायक और नायिका का मिलन कराने में सहायक होती हैं।

अध्याय—८

प्रेमाख्यानो की प्रतीक-योजना

[प्रस्तुत अध्याय के तीन खण्ड किये गये हैं। प्रथम खण्ड (अ) में सूफ़ी प्रेमाख्यानो की प्रतीक योजना पर विचार किया गया है। प्रतीको के उद्देश्य तथा उनकी मूल भावधारा को स्पष्ट करते हुए इस खण्ड में बताया गया है कि सूफ़ी प्रेमाख्यानो में नायक किस प्रकार आत्मा के प्रतीक है तथा नायिकाएँ किस प्रकार ईश्वरीय ज्योति की प्रतीक हैं। इस खण्ड में सूफ़ी नायको की यात्राओं को आध्यात्मिक यात्रा का प्रतीक बताया गया है और उनके योगी वेष के कारणों पर भी प्रकाश डाला गया है। द्वितीय खण्ड (ब) में असूफ़ी प्रेमाख्यानो की प्रतीक योजना पर विचार किया गया है। इसके अन्तर्गत काम परक प्रेमाख्यानो की प्रतीक योजना पर विचार करते हुए नंददास कृत 'रूपमंजरी' तथा 'वेलिक्रिसन रूकमणी री' की प्रतीकात्मकता का विश्लेषण किया गया है। इसी खंड में धरणीदास के 'प्रेमप्रगास' तथा दुखहरनदास की 'पुहुपावती' के प्रतीको पर विचार करते हुए यह बताया गया है कि दुखहरनदास की कथा में प्रतीकात्मक भावधारा किस प्रकार बिखरती सी लगती है। तृतीय खण्ड (स) में तुलनात्मक विवेचन किया गया है। इसमें यह भी स्पष्ट किया गया है कि 'रूपमंजरी' तथा 'वेलिक्रिसन रूकमणी री' में श्रीकृष्ण अवतार है उनको वस्तुतः प्रतीक नहीं कहा जा सकता। इस अध्याय में यह भी स्पष्ट किया गया है कि सत कवियों के प्रेमाख्यानो पर सूफ़ियो का कितना प्रभाव है?]

ईश्वर को असीम, अगोचर, अरूप तथा वर्णनातीत समझने वाले साधक भी उसे अपने अन्तर्जगत में अनुभव करने का प्रयत्न करते हैं। इसलिए आत्मा तथा प्रकृति में सजीव परमात्मा की उपस्थिति का अनुभव करने की चेष्टा को रहस्यवाद की सज्ञा दी गई है। रहस्यवाद को और अधिक स्पष्ट करते हुए कहा गया है कि अपनी भावनाओं तथा विचारों के द्वारा नश्वर का नित्य में तथा नित्य में नश्वर की उपस्थिति की अनुभूति करने का प्रयास रहस्यवाद है।^१

यह बात क्रिश्चियन रहस्यवाद की पृष्ठभूमि में कही गई है पर यह सूफ़ी तथा अन्य धर्मों के रहस्यावाद के सम्बन्ध में भी लागू हो जाती है। पिछले अध्यायों में जिन सूफ़ी साधकों का उल्लेख किया गया है, सबने अपने अन्तःकरण में परमात्मा की अनुभूति करने तथा उसकी सत्ता में अपने अस्तित्व को विलीन कर देने का प्रयत्न किया है। इसीलिए इनको रहस्यावादी साधकों की सज्ञा दी

गई है। पर हमारा उद्देश्य यहाँ रहस्यवाद का विवेचन करना नहीं है बल्कि उसकी अनुभूति की अभिव्यक्ति पर विचार करना है।

(अ) सूफी प्रेमाख्यानों में प्रतीक योजना

ईश्वर विराट है अतः उसकी अनुभूति को प्रकट करना सुगम नहीं है। 'शब्दों' की शक्ति उसकी साधना और अनुभूति को अभिव्यक्ति करने में असमर्थ हो जाती है अतः प्रतीकों की योजना करना अनिवार्य सा हो जाता है। प्रतीकों में अभिव्यजना शक्ति अधिक होती है। इनके द्वारा भावनाओं या विचारों की सम्पूर्ण तीव्रता को तो प्रकट नहीं किया जा सकता पर उनका आभास इनकी सहायता से व्यक्त किया जा सकता है। इसीलिए एक विद्वान ने प्रतीक के सम्बन्ध में कहा है "बाहरी वस्तुओं और कार्यों की एक ऐसी दुनिया है जिसमें प्रच्छन्न अर्थ होता है। जब इस प्रकार की योजना केवल किसी वस्तु को प्रकट करने के लिए ही नहीं बल्कि उससे सम्बद्ध प्रच्छन्न भावधारा को भी स्पष्ट करने के लिए की जाती है तो हम उसे प्रतीक कह सकते हैं।"^१

डा० पद्मा अग्रवाल ने कहा है कि सामान्य भाषा में सक्षिप्तता, विशिष्टता, सरलबोध, सौंदर्य ग्रहण अभिप्राय की साकेतिकता आदि से प्रतीक का प्रादुर्भाव होता है पर मनोविश्लेषण की दृष्टि से इस शब्द को एक विशिष्ट अर्थ में प्रयुक्त करते हैं, जिसका अभिप्राय अन्तश्चेतना की उन दबी हुई इच्छाओं को प्रकट करना है जिनका स्वभाव प्रेम जैसा है।^२

पर प्रस्तुत सदर्थ में इस शब्द का प्रयोग इसके साहित्यिक अभिप्राय से किया गया है।

फारसी कवियों की प्रतीक योजना

फारसी के लगभग सभी समर्थ सूफी कवियों ने प्रतीकों के माध्यम से अपने विचारों को प्रकट किया है। परमात्मा को वे लौकिक प्रेयसि के रूप में चित्रित करते पाये जाते हैं। इसी प्रकार उनकी तडपन, मूर्छा तथा मिलने की उत्कण्ठा सासारिक नहीं बल्कि उसी परमात्मा के प्रति होती है। हाफिज, रूमी, अत्तार निजामी सबने शराब, साकी, जाम, के प्रतीकों का आश्रय लिया है। ईश्वरीय सौंदर्य को व्यक्त करने के लिए वे अपनी नायिका के सौंदर्य को अनुपम चित्रित करते हैं। अपनी आध्यात्मिक यात्रा की विभिन्न मजिलों को भी वे प्रतीकों

१. रेलिजस सिम्बालिज्म, सम्पादक अनेस्ट जानसन, पृष्ठ ८१

डेनियल जे० ब्लैमिंग पी० एच० डी० का लेख, रेलिजस सिम्बल्स क्रासिंग कलचरल बाउडरीज, (हार्पर एंड ब्रदर्स, न्यूयार्क तथा लंदन, १९५५)

२. सिम्बालिज्म—ए साइबलाजिकल स्टडी, डा० पद्मा अग्रवाल पृष्ठ ११

के माध्यम से प्रकट करते हैं। पर हिन्दी सूफी कवियों तथा फारसी के कवियों में अन्तर यह है कि हिन्दी के कवियों ने अपनी भावनाओं या विचारों की अभिव्यक्ति के लिए भारतीय प्रतीकों को ग्रहण किया है।

हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों के प्रतीक—नायिका परम सौंदर्य का प्रतीक

हिन्दी के सूफी कवियों ने अपनी नायिकाओं के माध्यम से ईश्वरीय ज्योति को प्रकट करने का प्रयत्न किया है। कुतुबन की मृगावती अत्यन्त सुन्दर है इसी प्रकार जायसी कृत 'पद्मावत' में पद्मावती, मझन कृत 'मधुमालती' में मधुमालती के माध्यम से सूफी कवियों ने दैवी सौंदर्य को हृदयगम कराने का प्रयत्न किया है। शेखनबी कृत 'ज्ञानदीप' में ईश्वरीय सौंदर्य का यह प्रतीक ज्ञानदीपक है। सूफी कवि अपनी नायिकाओं के सौंदर्य का विशद चित्रण इसीलिए करते हैं।

नायक आत्मा का प्रतीक

इन काव्यों में नायक साधक के प्रतीक हैं। 'मृगावती' का राजकुवर, 'पद्मावत' का रतनसेन, 'मधुमालती' का मनोहर, 'चित्रावली' का सुजान ये सभी साधक हैं। शेखनबी कृत 'ज्ञानदीपक' में देवयानी साधक है। इस प्रकार नायक और नायिका के प्रेम की कथा आत्मा और ब्रह्म के प्रेम की प्रतीकात्मक कथा होती है। साधक आध्यात्मिक अनुभूति को सीधे प्रकट कर सकने में अपने को असमर्थ पाता है। अतः उसे प्रतीकों का आश्रय लेना पड़ता है, और उसकी अभिव्यक्ति कभी अस्पष्ट और कभी बक्र होती है। वह सत्य के रूप को पूर्ण रूप से प्रकट नहीं कर पाता बल्कि उसका संकेत भर देता है। इन्हीं प्रवृत्तियों के कारण कभी कभी लोगों को यह भ्रम होता है कि इन कथाओं में आध्यात्मिकता नहीं है। यह सच है कि सूफी प्रेमाख्यानों के सभी चरित्र प्रतीक नहीं होते हैं पर उनके नायक और नायिकाएँ साधक और परम सौंदर्य के प्रतीक के रूप में अवश्य आते हैं।

जायसी की पद्मावती

मलिक मुहम्मद जायसी ने 'पद्मावती' के रूप के सम्बन्ध में एक स्थान पर विशद प्रकाश डाला है। मानसरोवर कहता है "मैंने जो चाहा प्राप्त कर लिया। रूप की पारस मेरे पास आ गयी। उसके पाव को स्पर्श कर मैं निर्मल हुआ, और उसके रूप का दर्शन करके मुझे रूप प्राप्त हो गया। उसके शरीर से मलय की वास आ गयी है। मुझे अब शीतलता प्राप्त हो गयी तथा मेरी तपन बुझ गयी। न जाने वह कौन है जिसके द्वारा यह पवन लाया गया है। इससे मेरी पुण्य दशा उदित हो गयी और पाप नष्ट हो गया। १"

१. कहा मानसर चहा सो पाई। पारस रूप इहां लगी आई॥

भा निरमर तेन्ह पायन परसैं। पाव रूप के दरसैं॥

मलै समीर बास तन आई। भा सीतल गै तपनि बुझाई॥

न जनौ कौन पौन लै आवा। पुनि दसा भैं पाप गवावा॥

पद्मावत, छंद ६५

जायसी के उपर्युक्त चित्रण से पद्मावती के अलौकिक सौंदर्य की झलक मिल जाती है। वह केवल एक माधारण नारी नहीं है बल्कि उसके रूप से परम रूप परमात्मा का सौंदर्य मानसरोवर को प्राप्त हो गया है। यही नहीं उसके नेत्रों को जिसने देखा वे कमल बन गये। उसके शरीर के दर्शन से नीर निर्मल हो गया। जिन्होंने उसे हसते देखा। वे हस बन गये। दातों की ज्योति हीरा नग बन गयी।^१ इन इन वस्तुओं ने दर्पण की भांति पद्मावती के अंगों का प्रतिबिम्ब ग्रहण किया।

मंझन की मधुमालती

मंझन ने मधुमालती के रूप वर्णन में भी अलौकिकता का संकेत दिया है ज्यों ज्यों राजकुमार ने उसके रूप के शृंगार को देखा, वह किसी क्षण मूर्छित हो उठा तो किसी क्षण व्यग्र हो उठा। रूप देखकर उसका चित्त चकित हो उठा। उसने कहा, “विधाता मैं कहाँ और यह कौन? एक तो यह रूपवती, दूसरे शृंगार किये हुए। इसके मुख को देखकर मुनि भी डिग सकते थे। इसके रूप का बखान क्या किया जाय। इसके रूप को देखकर मेरा जीव सहज भाव में स्थित हो गया। कुमारी का रूप देखकर कुंवर भूल गया। बगलों की पंक्ति की भांति उसके प्राण उड़ गये।”^२

मंझन का यह चित्रण मधुमालती के दिव्य सौंदर्य को प्रकट करता है पर तात्त्विक दृष्टि से मंझन, परमात्मा तथा जीव में कोई अन्तर नहीं मानते। उनकी दृष्टि में एक ही जीव है जो दो घटों में प्रकट हुआ है। मधुमालती मनोहर से कहती है “एक जीव है जो दो घटों में संचरित हुआ है। जन्म एक है, दो जगहों पर उसका अवतरण हुआ है (मधुमालती—पृष्ठ ३७)।” मधुमालती के प्रारम्भ में ही कवि ने कहा है “जो गुप्त है और जो प्रकट विलस रहा है, वही है जो सर्वव्यापी है, न कोई दूसरा है और न हुआ।” (मधुमालती—पृष्ठ १) इस प्रकार मंझन में प्रतीकात्मकता नहीं स्पष्ट होती।

उसमान की चित्रावली

उसमान ने चित्रावली को दैवी प्रियतमा के प्रतीक के रूप में ग्रहण किया

१. नैन जो देखे कंवल भए, निरमर नीर सरीर।

हंसत जो देखे हंस भए दसन जोति नग हीर॥

पद्मावत, छंद ६५

२. जौ जौ देखु रूप सिंगारा। खन मुरछै खन जा विकरारा॥

देखि रूप चकित चित रहा। बिध यह कौन कहाँ मैं अहा॥

एक रूप औ किए सिंगारा। मुनिवर हरहि देखि मुखबारा॥

रूप रेख जौ कहौ बखानी। सहज भाउ मैं जीउ समानी॥

देखत रूप कुंवर भरमाना। बधुली पात तिमि प्रान उड़ाना॥

मधुमालती, पृष्ठ २६

है। इसीलिए साधक सौंदर्य की झलक मात्र से विह्वल, आत्मविभोर और मूर्छित हो जाता है। चित्रावली में राजकुवर चित्रावली का चित्र देखकर विकल हो उठता है। एक योगी उसको समझा रहा है, “अभी तुमकेवल चित्र देखकर अनुरक्त हो गये हो वह जो वास्तविक चित्र है उसको तुमने देखा नहीं है। यह चित्र उसी चित्र की परछाई है। चित्र देखकर तुमने चित्र को ही जाना। उसके भीतर जो अवस्थित है, उसको तुमने नहीं पहचाना। चित्र के भीतर जो चितेरा है, उसको निर्मल दृष्टि से ही खोजा जा सकता है। जैसे बूंद में सागर होता है वैसे ही वह है। गुरु द्वारा दिखाये जाने पर ही उसे जाना जाता है। जिसको गुरु पथ नहीं दिखाता, वह अंधा चारों दिशाओं में भाग दौड़ करता रहता है।”^१

पर सूफी कवि सदैव अपने प्रतीको की प्रच्छन्न भावधारा को सुरक्षित नहीं रख पाते। जैसा पहले कहा जा चुका है कि वे केवल बीच बीच में सकेत मात्र करते चलते हैं। किसी काव्य के प्रत्येक छंद में अलौकिकता के दर्शन नहीं हो सकते। रहस्यवादी अनुभूतिया सदैव अभिव्यक्ति नहीं पाया करती और साधक भी हर क्षण अपनी अनुभूतियों में प्रखर ऊर्जस्वित तथा दिव्य नहीं हुआ करता। फिर कवि तो कवि है, जिस क्षण में उसकी अनुभूतिया उच्च भावभूमि पर होती है या जिस समय वह नित्य को नश्वर में उपस्थित देखता है उस समय उसकी अभिव्यक्ति अत्यन्त प्रखर, प्राजल और अर्थपूर्ण होती है। उसके प्रतीको की अन्तर्वर्ती भावधारा भी वही स्पष्ट रूप से सामने आती है। इसलिए आलोच्यकाल के सूफी कवि कहीं तो अत्यन्त उच्च धरातल पर खड़े होकर बोलते हैं, और कहीं उनकी अभिव्यक्ति अत्यन्त साधारण लगती है।

प्रतीकों की मूल भावधारा

अंडरहिल ने प्रतीको को तीन वर्गों में विभाजित किया है।^२ उनके अनुसार साधक की गभीर तडपन तीन प्रकार की होती है और उसकी अभिव्यक्तिया भी तीन प्रकार की होती है। तडपन की प्रथम स्थिति में वह यात्री बनकर निकल जाता है और अपने सामान्य जगत् से निकलकर भव्यदेश में जाना चाहता है। दूसरी तडपन हृदय की हृदय के लिए होती है, आत्मा की पूर्ण मैत्री के लिए होती

१. जोंगी कहा कुंअर सुनु बाता। अबहीं देखि चित्र तूं राता।
वह सो चित्र तैं देखा नाहीं। जाकर ऐस चित्र परछाही।
चित्र देखि तैं चित्रे जाना। ता मंह अहा सो नहि पहिचाना।
चित्रहिं मंह सो आहि चितेरा। निर्मल दृष्टि पाउ सो हेरा।
जैसे बूंद मांह दधि होई। गुरु लखाव तौ जाने कोई।
जा कहं गुरुन पथ देखावा। सो अंधा चारिहु दिसि धावा।

चित्रावली, छंद १६७

२. मिस्टिसिज्म, ऐबलिन अंडर हिल, पृष्ठ १२६

है। यह तडपन साधक को प्रेमी बना देती है। तीसरी तडपन हृदय के शुद्धीकरण और उसकी पूर्णता के लिए होती है। यह साधक को साधु और फिर पूर्ण सत् बना देती है।^१

आध्यात्मिक यात्रा का प्रतीक

अंडरहिल महोदय ने क्रिश्चियन रहस्यवाद को दृष्टि में रखते हुए अपना मत स्थिर किया है। पर साधक के यात्री बनकर निकलने तथा हृदय को शुद्ध करने की प्रवृत्ति हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों में भी पाई जाती है। साधक की यात्रा उसकी आध्यात्मिक यात्रा का प्रतीक है।

अपने प्रिय की खोज के लिए जो यात्रा की जाती है, उसके दो पक्ष रहस्यवादी साहित्य में प्राप्त होते हैं। एक खोज किसी “छिपे हुए खजाने” के लिए होती है। दूसरे में लक्ष्य निश्चित और ज्ञात होता है। यह यात्रा दीर्घ और कठिन होती है। कभी कभी ईसाई साधक इसको “जेरुसलम की यात्रा” से अभिहित करते हैं। मध्ययुग में जेरुसलम की यात्रा ईसाई साधकों के चरम लक्ष्य के रूप में प्रयुक्त होती थी।^२ यात्रा के प्रतीक को ग्रहण करते समय यात्री की स्वच्छता, अनासक्ति, सामान्य जीवन से पृथक्ता, कठिनाइयाँ, शत्रु, यात्रा की दूरी, परेशानियों, आदि का चित्रण रहस्यवादी साहित्य में पाया जाता है।

सूफी साधना में यात्रा का प्रतीक

साधकों की यात्रा का यह प्रतीक ईरान के सूफी साधकों ने भी ग्रहण किया। ‘कश्फुल-महजुब’ में हुज्वेरी ने कहा है, “रहस्यवादी साधक का प्रत्येक चरण मक्के की यात्रा का प्रतीक है और जब वह अपने लक्ष्य तक पहुँचता है, उसे सम्मान प्राप्त होता है।” अबू याजीद ने कहा है “अपनी प्रथम यात्रा में मैंने केवल मंदिर देखा। दूसरी यात्रा में मैंने मंदिर और मंदिर के देवता दोनों को देखा। तृतीय यात्रा में मैंने केवल देव का दर्शन किया।”^३

हुज्वेरी ने जुनैद की कथा दी है जिससे यात्रा के प्रतीक का स्पष्टीकरण और सरलता पूर्वक हो जाता है। एक व्यक्ति जुनैद के पास आया। जुनैद ने उससे पूछा, “तुम कहाँ से आये हो?” उसने उत्तर दिया “मैं तीर्थयात्रा पर निकला हूँ।” जुनैद ने कहा—“क्या जब तुमने पहली बार घर छोड़कर तीर्थयात्रा प्रारम्भ की, अपने पापों को भी पीछे छोड़ा?” उसने उत्तर दिया “नहीं।” जुनैद ने कहा “तब तुमने यात्रा नहीं की है।” जुनैद ने फिर पूछा, “क्या प्रत्येक स्थान पर जहाँ रात को तुमने विराम किया, तुमने खुदा के पथ की मजिलों को पार

१. मिस्टिसिज्म, एबेलिन अंडरहिल, पृष्ठ १२७

२. वही, पृष्ठ १३०

३. कश्फुल—महजुब—अनुवादक निकलसन, पृष्ठ ३२७

किया ? ” उसने उत्तर दिया, “नहीं”। तब जुनैद ने कहा—“फिर तुमने पथ की हर मजिल को तय नहीं किया।”^१

इससे भी स्पष्ट होता है कि खुदा के रास्ते में चलने के लिए गुनाहों से मुक्त होना आवश्यक है और चरम लक्ष्य तक पहुँचने के लिए अनेक मजिलों को पार करना पड़ता है।

मुहम्मद नफसी ने यात्रा का प्रतीक स्पष्ट करते हुए कहा है कि एक समय ऐसा आता है कि यात्री ईश्वरीय प्रकाश में निमग्न हो जाता है, पर इस यात्रा में हजारों में से एक लक्ष्य तक पहुँचता है।^२ यात्री का उद्देश्य ईश्वरीय प्रकाश प्राप्त करने के लिए प्रयत्न करना होता है, इसी प्रकार ईश्वर का ज्ञान प्राप्त करना भी उसका लक्ष्य होता है यह तभी संभव है कि जब हम बुद्धिमान का सम्पर्क प्राप्त करें।^३ जलालुद्दीन रूमी ने भी यात्रा के प्रतीक को ग्रहण किया है। उनका कथन है “ईश्वर के यहाँ जाने का मार्ग कठिनाइयों से परिपूर्ण है। यह मार्ग उनके लिए नहीं है जिनमें स्त्रैणता है।”^४ इस पथ में व्यक्तियों की आत्मा की परीक्षा होती है उसके समक्ष अनेक प्रकार की बाधाएँ उपस्थित होती हैं।

फरीदुद्दीन अत्तार द्वारा वर्णित सात मंजिलें

सूफी कवि फरीदुद्दीन अत्तार ने भी कहा है, “वीर मनुष्य के समान अपने मार्ग में आगे बढ़ और किसी प्रकार का भय मत कर। नास्तिकता और भय का त्याग कर दे और डर मत। यदि तेरे मार्ग में यकायक कठिनाइयाँ आ पड़े तो भी उनका भय मत कर।”^५ एक स्थान पर उन्होंने प्रेम पथ की यात्रा के लिए सात घाटियों को पार करना आवश्यक बताया है।

(१) पहली घाटी खोज घाटी है। यह घाटी लम्बी तथा परिश्रम-साध्य है। यहाँ यात्री को समस्त सासारिक वस्तुओं का परित्याग कर देना चाहिए तथा गरीब बन जाना चाहिए। इस घाटी में उस समय तक ठहरना चाहिए जब तक उसके निराश मन पर परम ज्योति अपनी रश्मि प्रक्षिप्त न कर दे।

(२) जब परम ज्योति की रश्मि यात्री को स्पर्श कर लेती है, वह दूसरी घाटी प्रेम की अनन्त घाटी में प्रवेश करता है। तब से रहस्यवादी साधक का जीवन प्रारम्भ हो जाता है।

(३) तीसरी अवस्था में वह मारिफत की घाटी में प्रवेश करता है। इस घाटी में यात्री को सत्य का रहस्य ज्ञात हो जाता है।

१. वही, पृष्ठ ३२८

२. ओरियंटल मिस्टिसिज्म, भाग १, अध्याय १, पृष्ठ ४, लंदन (१९३८)

३. वही, पृष्ठ ५

४. रूमी—पोयट एंड मिस्टिक, निकलसन, पृष्ठ ७१,

५. ईरान के सूफी कवि, पृष्ठ १११,

(४) चौथी घाटी अनासक्ति की घाटी है, इसमें ईश्वरीय प्रेम में अभिभूत होना पड़ता है।

(५) पाचवी घाटी एकत्व की है। यह आनन्द की घाटी है इसमें सौंदर्य की अन्तर्दृष्टि प्राप्त होती है।

(६) छठी घाटी कुतूहल, तथा चकाचौध की है। यहाँ साधक की अन्तर्दृष्टि का लोप हो जाता है और वह अधकार और हडबडी में फस जाता है।

(७) सातवी और अंतिम घाटी वह है जिसमें आत्मा का प्रेम के महासागर में विलयन हो जाता है।^१

हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों में आध्यात्मिक यात्रा का प्रतीक

हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों में साधना की ये सात सीढ़िया स्पष्ट तो नहीं हैं। पर यात्रा का प्रतीक इन प्रेमाख्यानों में भी ग्रहण किया गया है। कुतुबनकृत 'मृगावती' में राजकुमार मृगावती की खोज के लिए योगी बनकर निकलता है। रतनसेन भी पद्मावती के लिए योगी बनकर निकलता है। इसी प्रकार मञ्जनकृत 'मधुमालती' में मनोहर मधुमालती को प्राप्त करने के लिए योगी बनकर जाता है। उसमान की 'चित्रावली' में भी सुजान चित्रावली को प्राप्त करने के लिए योगी बनकर जाता है। पर यात्रा का यह प्रतीक लेते हुए भी हिन्दी के सूफी कवियों ने आत्मा के उन्नयन की विभिन्न श्रेणियों को अपने ढंग से स्पष्ट करने की चेष्टा की है। उसमान ने इस आध्यात्मिक यात्रा के अन्तर्गत पड़ने वाले चार देशों का चित्रण किया है। जो क्रमशः नासूत, जबरूत, लाहूत, हकीकत की सीढ़ियों को प्रकट करते से प्रतीत होते हैं। "सूफी प्रेमाख्यानों में प्रेम का स्वरूप" शीर्षक अध्याय में हम इस पर विचार कर चुके हैं।

हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानकारों के नायक गोरखपथी योगी का भेष बदलकर अपनी आध्यात्मिक यात्रा में अग्रसर होते हैं। रतनसेन हाथ में किंगरी तथा, सिर पर चक्र, गले में जोगपट्ट तथा रुद्राक्ष, कानों में मुद्रा, तथा शरीर पर कथा डालकर पद्मावती की खोज में निकलता है। उसके कंधे पर वाघम्बर, पैरों में खड़ाऊं है।^२

इस प्रकार का भेष वह इसलिए बनाता है कि तप और योग के लिए वह तत्पर रह सके। जायसी का कथन है कि रतनसेन तप और योग के लिए शरीर को तैयार करके भिक्षा मागने चला और उसने कहा—“भेरे हृदय में जिसका वियोग है उस पद्मावती को प्राप्त करके मैं सिद्ध बनूँगा।”^३ जोगियों का भेष प्रेमपथ की

१. मिस्त्रिसिद्ध, अंडाहिल, पृष्ठ १३१-१३२

२. पद्मावत—छंद १२६

३. चला मुगुति मागे कहं साजि कया तप जोग।

सिद्ध होउं पद्मावति पाएं हिरदै जेहि क वियोग॥

यात्रा करने के लिए हिन्दी कवियों के नायक धारण करते हैं। यह किस बात का प्रतीक है इसके सम्बन्ध में ठीक ठीक कुछ बता सकना सम्भव नहीं है।”

विभूति का उद्देश्य

‘योगी सम्प्रदायाविष्कृति’ नामक ग्रन्थ के अनुसार मत्स्येन्द्रनाथ जी की तपस्या से प्रसन्न होकर शिवजी ने उनसे वरदान मागने को कहा। उन्होंने मत्स्येन्द्रनाथ को सिर में विभूति डालकर स्नान कराया और उसका यह तात्पर्य बताया कि यह भस्म अर्थात् मूर्तिका है। इसके शरीर में धारण करने का अभिप्राय यह है कि योगी अपने को मानापमान के अतीत जडधरित्रि के समान समझे या अग्नि-संयोग से भस्मरूप में परिणत हुए काठ की तरह ज्ञानाग्नि से दग्ध होकर अपनी कठोरता आदि को छोड़ दे और उसके संयोग से अपने कृत्यों को भस्मसात् कर दे।^१

कथा का उद्देश्य

इसी प्रकार कथा तथा अन्य वस्तुओं के ग्रहण करने के पीछे भी कुछ कारण अवश्य रहे होंगे। सम्भवतः इन समस्त वस्तुओं के धारण करने का सम्बन्ध उनके त्याग और तपस्या से है। त्याग और तपस्या का ही प्रतीक होने के कारण सूफियों ने अपने नायकों को योगियों के वेश में अपने प्रिय के यहाँ भेजने की कल्पना की होगी।

सूफी साधना में गुदड़ी का प्रतीक

ईरान के सूफी साधकों ने गुदड़ी (खिरका) धारण करने के कारणों को स्पष्ट किया है। ‘कश्फुल-महजुब’ में हुज्वेरी ने गुदड़ी के सम्बन्ध में विचार करते हुए कहा है “आजकल कुछ लोग गुदड़ी लोक में सम्मान प्राप्त करने के लिए धारण करते हैं, उनके वेश से हृदय का साम्य नहीं होता। सम्प्रदायों में सच्चे गुदड़ी धारण करने वाले कम हैं। जब कि लोग बाह्य रूप और बाह्य साधना में लगे रहते हैं, कुछ लोग आन्तरिक पवित्रता की साधना करने में भी अपना ध्यान लगाये रहते हैं।”^२ हिन्दी के प्रेमाख्यानकार उसमान ने भी कहा है कि योगी के भेष में बहुत से ठग भी रहते हैं।^३

सुहरवर्दी ने ‘आवारिफुल मारिफ’ में यह बताया है कि मुरीद के लिए परमात्मा द्वारा स्वीकृति एक शुभ संवाद है, क्योंकि खिरका धारण करना शैख की स्वीकृति का लक्षण होता है। यही लक्षण ईश्वर की स्वीकृति का है। खुदा

१. नाथ सम्प्रदाय—डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी, पृष्ठ १८

२. कश्फुल—महजुब—अनुवादक, निकलसन, पृष्ठ ४६ (सन् १९१० ई०)

३. एही भेष सों बहु ठग आए। एही भेष सो बहुत ठगाए।

उसमान—चित्रावली, पृष्ठ ८१ (ना० प्र० काशी)

के इश्क पाये हुए शेख से खिरका प्राप्त कर मुरीद यह जानता है कि खुदा ने उसे स्वीकार किया है।^१

हुज्वेरी और सुहरवर्दी के मतों की समीक्षा करने से विदित हो जाता है कि सूफियों में गुदडी हृदय की पवित्रता, तथा ईश्वरीय अनुग्रह का प्रतीक समझा जाता था। अतः गुदडी पहनकर योगियों के वेश में नायक को चित्रित करने में भारत के सूफी कवियों को कठिनाई नहीं हुई। भारतीय वातावरण के कारण उन्हें नायको को जोगी वेश में चित्रित अवश्य करना पड़ा पर इससे उनके मौलिक विचारों में इस कारण से अन्तर नहीं आ सका। भारत में सूफी योगियों के सम्पर्क में आते रहे।^२ बाबा फरीद के खानकाह में ख्वाजा निजामुद्दीन औलिया ने दो बार योगियों से भेट की थी इसका उल्लेख “फवाय दुल फवायद” में मिलता है।^३

पर यह बात उल्लेखनीय है कि सूफी साहित्य में अनिवार्य रूप से सभी नायक गुदडी नहीं धारण करते। उसे प्रतीक रूप में केवल उत्तरी भारत के हिन्दी कवियों ने ग्रहण किया है। दक्खिनी के कवियों के नायक तथा फारसी के निजामी अमीर खुसरो तथा जामी आदि कवियों के नायक मजनू, फरहाद आदि गुदडी नहीं धारण करते। पर प्रेम पथ की यात्रा का प्रतीक ईरान तथा भारत दोनों स्थानों के कवियों ने समान रूप से ग्रहण किया है।

प्रेम पंथ की कठिनाइयाँ

प्रेम पथ पर यात्रा करते समय राजकुवर, रतनसेन, मनोहर, सुजान, सैफुलमुलूक, मुहम्मद कुली, तथा देवयानी को अनेक प्रकार की कठिनाइयों का सामना करना पड़ता है। इन कठिनाइयों के सम्बन्ध में “प्रेम निरूपण” तथा “शीलनिरूपण” वाले अध्यायों में ऊपर विस्तार से विचार किया गया है। इनको पार कर ही साधक अपने लक्ष्य तक पहुँचते हैं। परमात्मा के ससार में सौदर्य ही सौदर्य है। इसीलिए सूफी कवि केवल नायिकाओं का ही सौदर्य नहीं चित्रित करते बल्कि उनके नगरों को भी अतीव सुंदर चित्रित करते हैं।

मलिक मुहम्मद जायसी ने सिंहल द्वीप की सुंदरता का विशद वर्णन करते हुए उसे कविलास कहा है।^४ उसमान ने चित्रावली के नगर को रूपनगर कहा

१. आवारिफुल मारिक—अनुवादक, विलबर, फोर्स क्लार्क

पृष्ठ ३८ (१८९१)

२. हकायके हिन्दी, प्राक्कथन, पृष्ठ १७

३. दी लाइफ एंड टाइम्स ऑफ शेख फरीदुद्दीन गंजेशकर, पृष्ठ १०५

४. जबहि दीप निअरावा जाई। जनु कविलास निअर भा आई।।

घन अबराऊ लाग चहुंपासा। उठे पुहुपि हूति लाग अकासा।

है^१। और उसके सौंदर्य का विस्तृत वर्णन किया है।^२ मञ्जन नायक और नायिका दोनों का अतुल सौंदर्य चित्रित करते हैं। दोनों में वे अभेद की स्थिति स्वीकार करते हैं। सम्भवतः इसीलिए वह मधुमालती के नगर का सौंदर्य विस्तार से नहीं चित्रित करते। उन्होंने मनोहर के पिता सुरजभान की नगरी कनैगिरी को कविलास कहा है।^३

‘पद्मावत’ के कुछ विशिष्ट प्रतीको को डा० वासुदेव शरण अग्रवाल ने स्पष्ट किया है। “पद्मावती विश्वव्यापी ज्योति का नाम है। उसके अनेक प्रतीक ब्रह्मांड में व्याप्त हैं। वही ज्योति चन्द्रमा के रूप में उदित होती है। यही शिवलोक की मणि है जो सिंहल दीप के प्रकाशित करने के लिए उत्पन्न होती है”।^४ इसी प्रकार डा० अग्रवाल ने दिखलाया है कि सूर्य और चन्द्र का प्रतीक पुरुष और स्त्री के रूप में सिद्धों तक काफी प्रचलित हो चुका था। उसी को सूफियों ने स्वीकार कर आगे बढ़ाया।^५

इसके अतिरिक्त सूफियों ने समुद्र को प्रेम के प्रतीक के रूप में ग्रहण किया है। इसी प्रकार पर्वत, दैत्य, वन आदि के प्रतीको को सूफियों ने अवरोध, तथा बाधाओं के लिए प्रयुक्त किया है। डा० सरला शुक्ला ने इन पर विस्तार से विचार किया है।^६

सूफियों ने जो प्रतीक योजना की है उससे उनकी प्रच्छन्न भावधारा और दर्शन पर विशद प्रकाश पड़ता है। पर कहीं कहीं इन प्रतीको की सगति बैठती हुई नहीं प्रतीत होती। मलिक मुहम्मद जायसी ने एक प्रसंग में अलाउद्दीन को सूर्य और रतनसेन को चन्द्रमा कहा है। उनका कथन है “सूर्य को देखकर चांद का मन लज्जित हो गया। उसका विकसित मुखमंडल कुमुद की भांति हो गया।”^७

पथिक जौ पहुंचे सहिधामू। दुख बिसरै सुख होइ बिसरामू॥

जिन्ह वह पाई छांह अनूपा। बहुरि न आइ सही यह धूपा॥

अस अंबराजं सघनघन बरनि न पारौ अंत।

फूलें फरें छहं रितु जानहु सदा बसत॥ पद्मावत, छंद २७

१. कहेसि कुअर तैं साहस बाधा। चल अब तोर भार मै काधा॥

अब तोहि रूपनगर लै जाई। चित्रावलि सो देउ मेराई॥

चित्रावली, छंद २१७

२. चित्रावली—छंद १५२, १५३, १५४, १५५, १५६, १५७, १५८, १५९,

३. मधुमालती—पृष्ठ १५

४. पद्मावत प्राक्कथन डा० वासुदेवशरण अग्रवाल, पृष्ठ ३८

५. वही, पृष्ठ ३९

६. जायसी के परवर्ती हिन्दी सूफी कवि और काव्य—अध्याय ९

७. सुरज देखि चांद मन लाजा। बिगसरा बदन कुमुद भा राजा॥

चंद बड़ाई भलेहं निसि पाई। दिन दिनियर सो कौनु बड़ाई॥

पद्मावत, छंद, ५२१

यह स्पष्ट नहीं हो पाता कि जायसी ने साधक रतनसेन को अलाउद्दीन के समक्ष लज्जित होते क्यों दिखलाया है। सूर्य और चन्द्र का प्रतीक यहाँ स्त्री पुरुष के प्रचलित रूप में प्रयुक्त नहीं होता।

(ब) असूफी प्रेमाख्यानों में प्रतीक योजना

हिन्दी के असूफी प्रेमाख्यानों में दो प्रकार से प्रतीकों की योजना हुई है। कामपरक प्रेमाख्यानों में नायक कामदेव के प्रतीक के रूप में तथा नायिकाएँ रति के रूप में चित्रित की गयी हैं। ऐसे प्रेमाख्यानों में गणपतिकृत 'माधवानल कामकदला प्रबंध' तथा चतुर्भुजदास कृत 'मधुमालती कथा' हैं। दूसरे प्रकार के आध्यात्मिक प्रेमाख्यान हैं। इनको दो वर्गों में विभाजित किया जा सकता है। (१) सगुण भक्तों के प्रेमाख्यान तथा (२) निर्गुण सत्ता के प्रेमाख्यान।

सगुण भक्तों के प्रेमाख्यानों में 'रूपमजरी' तथा 'वेलिक्रिसन रुकमणी री' हैं। निर्गुण सत्ता के प्रेमाख्यानों में दुखहरन दास की 'पुहुपावती' तथा धरनीदास का 'प्रेम प्रगास' है।

कामपरक प्रेमाख्यानों की प्रतीक योजना

कामदेव भारतीय सस्कृति में सौंदर्य के देवता समझे गये हैं। वह प्रेम के भी मूल कारण है। गणपति का माधव कामदेव का ही प्रतीक है। उसका जन्म शुकदेव के शाप से कुरगदत्त ब्राह्मण के यहाँ होता है।^१ कामकदला पूर्व जन्म की रति है शुकदेव के अभिशाप से वह भी मृत्यु लोक में श्रीपति शाह के यहाँ जन्म लेती है।^२

माधव काम का प्रतीक है अतएव उसमें अपूर्व सौंदर्य है। इसीलिए माधव जहाँ कहीं भी जाता है, स्त्रियाँ उस पर आसक्त हो जाती हैं। पुष्पावती के राजा महाराज गोविन्दचन्द की पट्टमहारानी रुद्रदेवी भी उस पर आसक्त हो जाती है। माधव उनका माँ के रूप में आदर करता है अतः उनका प्रेम प्रस्ताव वह ठुकरा देता है। पट्टमहारानी राजा से उसके चरित्र की शिकायत करती है। और उसे राज से निर्वासित किया जाता है।

पुष्पावती छोड़कर माधव अमरावती पहुँचता है। वहाँ भी नगर की स्त्रियाँ

१. हरण मरी बाहमण हबु, हरणी ते घर नारि।

कुरगदत्त कहिउसवे अमरावती मझारि॥

तेह तणइ उरि अबतारिउ कारण करीनइ काम।

छाया फल करिवा बिफल लाधउ माधव नाम॥

माधवानल कामकदला प्रबंध, पृष्ठ १६

२. सारद माय। मयाधरी, अम्बी अवतारि अंगि।

मयण — धरणि रति — नारिनी, उत्तपति बोलू अंग॥ वही, पृष्ठ २३

उस पर आसक्त हो जाती है। अपने पतियो तक की वे उपेक्षा करने लगती है। अमरावती के राजा रामचन्द्र के यहा यह शिकायत पहुचती है। वह परीक्षा लेते है। उनकी पटरानी तथा अन्य बीस स्त्रिया माधव के रूप पर आसक्त हो जाती है। माधव को अमरावती से निकाला जाता है। कामदेव का प्रतीक होने के कारण वह अतीव सु दूर ही नहीं कलाविद् भी है। सगीत मे उसकी अद्वितीय गति है। कामावती नगरी मे सगीत कला के सहारे ही वह राजकीय समारोह मे सम्मिलित हो पाता है जहा कामकदला के नृत्य का आयोजन हुआ है।

कामकदला पूर्वजन्म की रति है। अत माधव के प्रति उसका आकर्षण स्वाभाविक है। यदि कवि माधव से कामकदला का विवाह न कराता तो एक प्रतीक है इसीलिए नर्तकी होते हुए भी वह केवल माधव के समक्ष आत्मसमर्पण करती है और राजसुख को ठुकरा देती है।

‘माधवानल कामकदला प्रबध’ मे कवि ने काम की प्रतिष्ठा सपूर्ण काव्य मे की है। काव्य के प्रारम्भ मे कवि रति-रमण की वदना कर लेता है।^१ इसके पश्चात् सरस्वती, गणेश, आदि देवताओ की स्तुति करता है। जिस समय माधव कामकदला से उसके आभास पर मिलने जाता है, कवि काम की महत्ता बताता है। नृत्यशाला तथा चित्रशाला का वर्णन करते हुए कवि विलास और केलि-युद्ध का विस्तृत वर्णन करता है।^२ कवि ने माधव और कामकदला के रमण का चित्रण कामशास्त्रीय दृष्टि से करता है और कामोपयोग की विस्तृत प्रशंसा भी करता है।^३

कवि ने काम और रति की इस प्रतीकात्मक कथा को लेकर दाम्पत्य सुख और अनन्य प्रेम की स्थापना की है। इस कथा का माहात्म्य बताते हुए उसने यह बताया है कि जो इस कथा को स्मरण करेगा और विशेष प्रकार से अध्ययन करेगा उसके हृदय मे आनन्द का सचार होगा, अग मे रोग नहीं आयेगा और सज्जन लोग विधि पूर्वक भोग करेगे।^४

१. कुंअर कमला रति रमण, मयण महाभड नाम।

पंकजि पूजिय पयकमल, प्रथम जिकरं प्रणाम ॥

२. माधवानल कामकदला प्रबध, पृष्ठ १०६, १०७

३. वही, पृष्ठ १२०, १२१

४. अह कथा जे संभलइ, बंचइ वली विशेष।

पातक परीया घर तणां, तिहां रहइ नहीं रेण ॥

अहनिशि आनंददई सरइ, अगिनि आवइ रोग।

सज्जण—तणी संख्या नहीं, भवि भवि पामइ भोग ॥

माधवानल कामकदला प्रबध, पृष्ठ ३३८

चतुर्भुजदास कृत मधुमालती

चतुर्भुजदास कृत 'मधुमालती' में मधु कामदेव का तथा मालती को रति का प्रतीक समझा जा सकता है। तारणशाह जब शक्ति से प्रार्थना करता है तब वह कहती है—“राजा, तुमने मधु को वणिक् कुल में जन्म लेने के कारण वणिक् ही समझ लिया है, सो तुम्हारी भूल है। अविनाशी रामकृष्ण ने भी गोपवश में अवतार लिया था। इसी प्रकार मधु भी देवाश है और मधु मालती तथा जैतमाल तीनों अभिन्न हैं।”^१

चतुर्भुजदास ने स्वयं कहा है कि “यह काव्य काम प्रबध है फिर इसमें मधुमालती की कथा प्रकाशित है और फिर यह प्रद्युम्न की लीला का प्रकाश है।”

‘मधुमालती’ काव्य में मधु के प्रभाव को कामदेव का प्रभाव तथा मालती के प्रभाव को रति का प्रभाव समझा जा सकता है। मधु के गुल्ले को काम का वाण समझा जा सकता है जिसके कारण चतुरसेन की सेना विचलित हो जाती है। चतुरसेन जब किसी प्रकार विजय नहीं प्राप्त कर पाता तब क्षमा मागता है और नगर में लाकर मधु के साथ मालती तथा जैतमाल का विवाह करा देता है। इसके अनन्तर वह मधु को राजपाट दे करके विरक्त होने की इच्छा प्रकट करता है। पर मधु अस्वीकार कर देता है और कहता है कि “राजपाट से मेरा कोई प्रयोजन नहीं है, मैं काम का अवतार हूँ और हम तीनों काम की विभिन्न कलाएँ हैं।”

इस प्रकार हम देखते हैं कि मधुमालती की कथा केवल एक सामान्य कथा नहीं है पर कवि की दृष्टि सदैव उनको कामदेव और रति के रूप में चित्रित करने की रही है। कथा के बीच-बीच में कवि इसका संकेत भी करता गया है। अभी तक इस काव्य का कोई प्रामाणिक एवं सम्पादित संस्करण उपलब्ध नहीं है अतः इसकी प्रतीक योजना पर अधिक कुछ कह सकना अभी सम्भव नहीं है। जो प्रतिया प्राप्त होती हैं उनमें विभिन्न रूप रूपान्तर प्राप्त होते हैं और उनकी छद्म सख्याओं में बड़ी विषमता है।

रूपमंजरी

असूफी प्रेमाख्यानो में ‘रूपमंजरी’ ‘वैलिक्रिसन रुकमणी री’ ‘प्रेम प्रगास’ तथा ‘पुहुपावती’ आदि में भी प्रतीकों की योजना मिलती है। ‘रूपमंजरी’ के नायक स्वयं श्रीकृष्ण हैं पर कवि ने उनको रूपनिधि की भी संज्ञा

१. चतुर्भुज दास की मधुमालती—डा० माताप्रसाद गुप्त,
नागरी प्रचारिणी पत्रिका, वर्ष ५८, अंक ३, सं० २०१०

— २. काम प्रबध प्रकाश पुनि मधुमालती प्रकाश।
प्रद्युम्न की लीला कहै, कहै चतुर्भुज दास।।

दी है। कवि कहता है यौवन रूप से ही शोभा प्राप्त करता है और वह कुरूप से पृथक रहना चाहता है।^१ पट एक ही है और वह अनेक रंग ग्रहण करता है पर जब वह अच्छे रंग में मिलता है तब उसकी सुंदरता बढ़ जाती है। पवन एक रात का होता है पर वस्तु भिन्न भिन्न के साहचर्य से उसके भिन्न भिन्न रूप हो जाते हैं।^२

कवि ने परमज्योति की ही पट और पवन से उपमा दी है। परमज्योति रूपनिधि है और नित्य है।^३ नन्ददास जी ने यह भी कहा है कि यद्यपि वह अगम से भी अगम है और निगम भी है तथापि वह श्रीकृष्ण के प्रेम से अत्यन्त निकट हो जाता है।^४

इस प्रकार हम श्रीकृष्ण को परमज्योति तथा अगम और निगम के प्रतीक के रूप में स्वीकार कर सकते हैं। उसी प्रकार रूपमंजरी उसकी अश रूपा है। अर्थात् वह पट का एक ऐसा रूप है जिसने पृथक रूप धारण कर लिया है अथवा वह पवन का ही एक दूसरा रूप है जिसने वस्तु भेद से पृथक रूप ग्रहण कर लिया है। स्पष्ट रूप में यह कहा जा सकता है कि रूप-मंजरी परम ज्योति का ही अश है जो उससे पृथक रूप में रूपायित है। श्रीकृष्ण रूपनिधि है और अगम अगोचर उनके माध्यम से निकट हो जाता है। रूपमंजरी ने इसीलिए रूपनिधि का आश्रय ग्रहण किया है।

कवि ने यह भी कहा है, “ससार में प्रभु का पकज-पद प्राप्त करने के अनेक मार्ग हैं जिसमें यह एक सूक्ष्म मार्ग है जिससे होकर मैं चलना चाहता हूँ। जिस प्रकार नाद का अमृत मार्ग है, उसी प्रकार रूप अमृत का भी मार्ग है, अमृत और गरल दोनों एक प्रकार से शरीर में हैं, वह व्यक्ति जो इसको भिन्न भिन्न करके रस चखता है और जो नीर क्षीर का विवेक कर रस पान करता है वह इस पथ

१. जुवन रूप सग सोभा पावै। सोई कुरूप ढिग बदन दुरावै॥

नन्ददास ग्रंथावली, रूप मंजरी, पृष्ठ १०३

२. पट अनेक रंग गहै। सुरंग रंग सग अति छवि लहै॥

पुनि जस पवन एक रस आही, वस्तु के मिलत भेद भयो ताही॥

नन्ददास ग्रंथावली, रूपमंजरी, पृष्ठ १०३

३. प्रथमहि प्रनऊ प्रेम मय, परम ओति जो आहि।

रूपउ पावन रूपनिधि, नित्य कहत कवि ताहि॥

नन्ददास ग्रंथावली, रूपमंजरी, पृष्ठ १०३

४. जदपि अगम ते अगम अति, निगम कहत है जाहि॥

तदपि रंगीले प्रेम तें, निपट निकट प्रभु आहि॥

नन्ददास ग्रंथावली, रूपमंजरी, पृष्ठ १०३

से चलकर प्रभु का पद प्राप्त करता है”^१।^१ कवि ने इसीलिए मधुरा भक्ति का आश्रय लिया है। इसमें यात्रा का प्रतीक नहीं ग्रहण किया गया है और न रहस्यवादी साधकों की भाति मार्ग की कठिनाइयाँ ही चित्रित की गयी हैं। कोई गुरु भी नहीं है जो भक्त को परमात्मा तक पहुँचाने में सहायक हो। इन्दुमती सखी है जो रूपमजरी को श्रीकृष्ण की ओर प्रवृत्त करती है पर उसको गुरु की सज्ञा नहीं दी जा सकती। वह रूपमजरी की सहचरी है और उसके साथ वह भी निस्तार पा जाती है।

रहस्यवादी साधना में जिस प्रकार प्रारंभ में आत्मा को तडपन होती है। उसी प्रकार रूपमजरी की तडपने है। कवि ने उनको विस्तार से चित्रित किया है। पर बीच की स्थितियाँ जिनमें साधक के मार्ग में अनेक प्रकार की बाधाएँ आती हैं, रूपमजरी में नहीं चित्रित की गई हैं। आत्मा सासारिक बंधनों को तोड़कर श्रीकृष्ण के प्रेम में अनुरक्त होती है और जिस प्रकार पीतल पारस के प्रभाव से सोना हो जाता है^२ उसी प्रकार वह भी चिन्मय हो जाती है और महामनोरथ के सिधु में तिरकर पार पहुँच जाती है।^३

पंडित परशुराम चतुर्वेदी ने ‘रूपमजरी’ पर सूफियों के प्रभाव की संभावना बतलायी है उन्होंने कहा है निर्भयपुर से भक्त की उस मनोदशा का भान होने लगता है जो उसके चित्त की शान्त होने की सूचना देती है। वहाँ के राजा “धर्मवीर” का नाम पढ़कर हमें जान पड़ता है कि उस भक्त के लिए निजधर्म के आधार पर धीर चित्त होकर साधना में प्रवृत्त होना अत्यन्त आवश्यक समझा जाता है। इसी प्रकार जिस कृष्ण के साथ कवि रूपमजरी का संयोग कराना चाहता है उसे वह परमात्मा से अभिन्न एव ज्योतिमय कहता है। इसलिए कथा के आरम्भ में उसे रूपनिधि का नाम दे देना हमें इस बात को समझने के लिए पहले से ही तैयार कर देता है कि आगे आनेवाला नायिका का रूपमजरी नाम भी यथार्थतः उसके उक्त परमात्मा का एक अंश वा आत्मा होने की सूचना देता है।”

१. पैंबों को प्रभु के पंकज पग। कबिन अनेक प्रकार कहे मग।
तिन मै इह इक सूखिम रहै। हौं तिहि बलि जो इहि चलि चहै।
जग में नाद अमृत मग जैसों। रूप अमीकर मारग तैसों॥
गरल अमृत इवंग करि राखैं। भिन्न-भिन्न के बिररें चाखैं॥
छीर नीर निखारि पिवैं जो। इहि मग प्रभु पदई पावैं सो॥

रूपमंजरी, पृष्ठ १०४

२. मध्यकालीन प्रेम साधना, पृष्ठ १४२ (प्र० सं०)
३. वही, पृष्ठ १४२ (प्र० सं०)

बेलिक्रिसन रुकमणी री

‘बेलिक्रिसन रुकमणी री’ के रचयिता पृथ्वीराज ने श्रीकृष्ण को निर्गुण, निर्लेप नारायण बतलाया है।^१ उनकी प्रणयलीला को लीलामय भगवान की मानवीय लीला बतलाया है।^२ कवि ने अन्यत्र उनको सृष्टिकर्ता, जगत्पति तथा अन्तर्यामी भी स्वीकार किया है।^३ तथा रुक्मिणी को लक्ष्मी का अवतार बतलाया है।^४ उसने यह भी बतलाया है कि इनका सम्बन्ध युग-युग का है।

रुक्मिणी को इस काव्य में आत्मा समझा जाता है जो श्रीकृष्ण रूपी परमात्मा को उपलब्ध करने के लिए मन में निश्चय कर लेती है। शिशुपाल तथा जरासंध आत्मा की आध्यात्मिक यात्रा में बाधक समझे जा सकते हैं। पर आत्मा विचलित नहीं होती और कृष्ण में उसकी एकनिष्ठता बनी रहती है। अन्त में उसका परमात्मा से मिलन हो जाता है।

कवि ने एक स्थान पर इसीलिए वेलि का महत्व बतलाते हुए कहा है “जो व्यक्ति इस काव्य का अध्ययन करता है उसके कंठ में सरस्वती, गृह में श्री, मुख में शोभा, भविष्य में मोक्ष और भोग प्राप्त होता है। उसके हृदय में ज्ञान उत्पन्न होता है, आत्मा में हरि भक्ति उत्पन्न होती है।”^५

प्रेम प्रगास की प्रतीक योजना

असूफी प्रेमाख्यानों के अन्तर्गत कुछ ऐसे भी प्रेमाख्यान हैं जिन पर सूफी कवियों का प्रभाव होना कुछ अंश तक स्वीकार किया जा सकता है। वे हैं ‘प्रेम प्रगास’ तथा ‘पुहुपावती’। ‘प्रेम प्रगास’ के रचयिता धरणीदास हैं तथा

१. कि कहिसु तासु जसु अहि थाकौ कहि, नारायण निरगुण निरलेप ।

बेलिक्रिसन रुकमणी री, छंद, २७२

२. लीलाधण ग्रहेमानुसी लीला जगवासगवसिया जगति । वही, छंद, २७१

३. अत्मा में कियो जेणी उपायौ, गावण गुणनिधि हूं निगुण ।

बेलिक्रिसन रुकमणी री, छंद २

उठिया जगतपति अन्तरजामी, दूरन्तरी आवती देखि ।

करि बंदण आतिथ धुमकीधो, वेदे कहियो तेणि विसेखि ॥

बेलिक्रिसन रुकमणी री, छंद ५४

४. रामा अवतार नाम ताइ रुकमणि, मानसरोवर मेरुगिरि ।

बालकति करि हंस चौ बालक, कनक बेलि बिहुं पान केरि ॥

वही, छंद १२

५. सरसती कंठि श्री गृहि मुखि सोभा, भावी भुगति तिकरि भुगति ।

उवरि ग्यान हरि भगति आत्मा, जपै बेलि त्यां ए जुगति ॥

बेलिक्रिसन रुकमणी री, छंद २७९

‘पुहुपावती’ के रचयिता दुखहरनदास है। ये दोनों कवि सत् परम्परा के कवि हैं। इन कवियों ने आत्मा और परमात्मा का प्रतीक लेकर अपने कथानको का निर्माण किया है। ‘प्रेम प्रगास’ का नायक मनमोहन है। जौज्ञानमती के प्रेम के लिए योगी बनकर निकलता है तथा एक अन्य युवती जानमती से भी विवाह करता है। अपनी रचना की प्रतीकात्मकता को कवि ने स्वयं स्पष्ट किया है।

इस्त्री पुरुष को भाव, आत्मा और परमात्मा ॥

विन्छुरे होत मेराव, धरनी प्रसग धरनी कहत ॥

एक श्लोक भी इसके बाद आता है जिसमें कवि ने स्त्री को आत्मा पुरुष को परमात्मा, सौदागर को गुरु तथा मैना को मन का प्रतीक बताया है।^१ पर जो कुजी यहा दी गई है उससे पूरे काव्य को समझने में सहायता नहीं मिल पाती है। इसमें आत्मा को स्त्री माना गया है और पुरुष परमात्मा है स्वीकार किया गया है। इस प्रकार परमात्मा (मनमोहन) की तडप आत्मा (प्राणमती) के लिए है ऐसा प्रतीक बनता है। पर साधना में सदैव आत्मा प्रयत्न करती है यहाँ आध्यात्मिक यात्री मनमोहन है न कि नायिका प्राणमती। अतः लगता है इस श्लोक को बाद में किसी ने जोड़ दिया है।

दोहों में केवल इतना सकेत दिया गया है कि इस कथा में स्त्री पुरुष का भाव आत्मा और परमात्मा का भाव है। इनमें वियोग हो गया है। इनके मिलन का प्रसंग धरनी ने अंकित किया है। इस दोहों से मनमोहन को आत्मा और प्राणमती को परमात्मा का प्रतीक स्वीकार कर लेने में कठिनाई नहीं उपस्थित होती। इस प्रतीक को स्वीकार कर लेने में संपूर्ण कथा की प्रतीकात्मकता स्पष्ट हो जाती है। मनमोहन (आत्मा) साधक है जिसका प्राणमती (परमात्मा) से वियोग हो गया है। वह फिर उसमें एकमेक हो जाने के लिए प्रयत्नशील है।

मैना पक्षी को गुरु के रूप में स्वीकार किया जा सकता है। वह मनमोहन के हृदय में प्रेम जागृत करती है और पक्षी केवल प्रेम जागृत ही नहीं करती बल्कि मनमोहन से नायिका की भेट कराने में भी सहायक है। मनमोहन के हृदय में प्रेम जगाकर वह उड़ जाती है और फिर प्राणमती के यहाँ जाकर उसके हृदय में मनमोहन के प्रति प्रेम जगाती है।

प्राणमती के यहाँ से लौटकर मैना पक्षी मनमोहन के यहाँ आती है और वह प्रेम का भिखारी बनकर घर से निकल जाता है। अपने साथ पिजड़े में पक्षी को भी ले लेता है। एक आध्यात्मिक यात्री को जिस प्रकार कठिनाइयों का सामना करना पड़ता है, उसी प्रकार मनमोहन को भी अनेक प्रकार की कठिनाइयों का सामना करना पड़ता है। मार्ग में एक स्थान पर उसे कामसेन से युद्ध करना पड़ता है और बुद्धसेन की सहायता से उससे मुक्ति मिल पाती है। कामसेन को काम का

१. गायते आत्मा इस्त्रिणां पुरुष च परमात्मा ।

सौदागर गुरु यस्य, मन मैना वीस्तर कथा ॥

प्रतीक समझा जा सकता है। साधक को प्रारम्भ में वासनाएँ आगे नहीं बढ़ने देती। मनमोहन भी सासारिकता के वातावरण में पला हुआ राजकुमार है जिसका विषय वासनाओं से प्रपीडित होना स्वाभाविक ही है। इस पर विजय वह बुद्धि की सहायता से प्राप्त करता है। बुद्धिसेन को बुद्धि का प्रतीक समझा जा सकता है।

आध्यात्मिक यात्रा की दूसरी मजिल तब प्रारम्भ होती है जब राजकुमार का पिजरा खो जाता है और वह योगी बनकर निकलता है। जोगी का वेश साधक के त्याग और तपस्या का प्रतीक है। पर बाधाएँ तब भी आती हैं। जब राजकुमार आगे बढ़ता है मार्ग में एक दानव मिलता है जिसका नाम दुरमत है। दानव को “दुर्मति” का प्रतीक समझ सकते हैं। पर साधक उसका भी सामना करता है और पारसनगर पहुँचता है जहाँ की राजकुमारी प्रानमती है। दोनों मिलते हैं साधक को अपने लक्ष्य की सिद्धि होती है।

कवि ने बीच बीच में यह संकेत किया है कि प्रानमती तथा मनमोहन का प्रेम पूर्व का है। मैना प्रानमती को समझा रही है “जिससे पूर्व का प्रेम होता है। वह अवश्य प्राप्त होता है, राजकुमारी तुम धीरज धारण करो, आतुरता से काम बिगड़ता है।”^१ इसी प्रकार राजकुमार को देवता समझाते हैं कि प्रानमती पूर्व की तुम्हारी स्नेही है^२। मैना को श्लोक में मन का प्रतीक कहा गया है पर इस काव्य में सदैव वह गुरु के रूप में कार्य करती है वह राजकुमार के मार्ग की कठिनाइयाँ हटाकर उसे प्रानमती से मिलवाती है। अन्त में दोनों का विवाह होता है।

पुहुपावती की प्रतीक योजना

‘प्रेम प्रगास’ की भाँति ‘पुहुपावती’ में भी प्रतीकों की योजना दुखहरनदास ने की है। उन्होंने पुहुपावती को ब्रह्म की ज्योति के प्रतीक के रूप में ग्रहण किया है।^३ इस काव्य के नायक को “आत्मा” के प्रतीक के रूप में

१. जासो पुरबील प्रेम है। सह मीले मगु आए।
धरी धीरज धुनी कहै। आतुर काज नसाए॥
२. देवन कहेव कुअर सुनु एही। प्रानमती तुअ पुरूब सनेही॥
३. ब्रह्मजोति सो लेइजग साजे। अहै जोति सब ठाउ बिनजै।
जहाँ लगि जग मह जोति बखानी। उहै जोति सब माहि समानी
बोहि के जोति सभै भजजोति। नहि तो जोति कह अस होती।
जी सो जोति तुम्ह देखत नैना। विसरत रस भोजन सुख चैना।
वह पुहुपावती अदबुद आही, गुपुत प्रेम से देखीताही।
परगट भए न देखै पावै, राजा सुनतहि मार डलावै।

समझा जा सकता है। नायक पुहुपावती की खोज में निकलता है और उसके मार्ग में अनेक प्रकार की कठिनाइयाँ आती हैं। पर अन्य प्रेमाख्यानों से 'पुहुपावती' की कथा में अन्तर यह है कि एक बार पुहुपावती से मिलन हो जाने के बाद फिर दोनों का वियोग होता है। राजकुँवर पुहुपावती से भेट कर चुकने के बाद एक दिन शिकार खेलते हुये रास्ता भूल जाता है उसके पिता द्वारा भेजा गया एक योगी उसको बाधकर घर ले आता है। उसके पिता परजापति प्रसन्न होते हैं और काशी नरेश की कन्या से उसका विवाह कर देते हैं। यहाँ पुहुपावती उसके विरह में तड़प उठती है और मालिन को अपना दूत बनाकर भेजती है। इधर पुहुपावती से वियुक्त होकर राजकुमार भी विकल रहता है।

मालिन के साथ वह योगी बनकर घर से निकल पड़ता है रास्ते में उसे दैत्य का सामना करना पड़ता है। फिर सागर में उसकी नौका दुर्घटनाग्रस्त होती है। इनको आध्यात्मिक यात्रा की बाधाएँ कह सकते हैं। अन्त में साधक अपने प्रिय के साथ मिलकर एकाकार होता है।

साधक की इस यात्रा में मालिन सहायक है। और उसमें गुरु के लक्षण प्राप्त होते हैं। साधक ब्रह्म की ज्योति के प्रतीक के रूप में चित्रित की गयी नायिका पुहुपावती से मिलकर फिर बिछुड़ता है। कदाचित् ऐसा इसलिए होता है कि नायक प्रथमबार साधक की भाँति पुहुपावती के यहाँ नहीं पहुँचता। एक बार उसकी झलक उसे अवश्य मिल जाती है। पर फिर उसे साधना करनी पड़ती है और योगी का वेश धारण करना पड़ता है। तब पुहुपावती उसे स्थायी रूप से प्राप्त होती है। साधक के लिए परमात्मा के हृदय में भी तड़पन होती है। पुहुपावती की तड़पन को हम परमात्मा की तड़पन कह सकते हैं। पर कथा का अन्त कवि ने बड़े विचित्र ढंग से किया है। जिस पुहुपावती को नायक इतनी कठिनाइयों के बाद प्राप्त करता है। उसको एक साधु के हाथ दान करने में वह नहीं हिचकता। यदि पुहुपावती ब्रह्म की ज्योति है तो उसको नायक दान में क्यों देता है, यह एक समस्या है। सूफी साधक 'अलगजाली' ने यूसुफ जुलेखा की कथा दी है जिसमें जुलेखा बड़ी कठिनाइयों से यूसुफ को प्राप्त कर भी उसके साथ रहना अस्वीकार कर देती है। वह कहती है, "जब तक ईश्वर को नहीं जानती थी, मेरे हृदय में तुम थे। अब मैं ईश्वर को जान गई, अतः हृदय में किसी अन्य को नहीं रख सकती।" पर भारतीय कवि दुखहरनदास की 'पुहुपावती' में दान का उद्देश्य क्या है, स्पष्ट नहीं हो पाता। इससे काव्य की प्रतीकात्मक एकसूत्रता भी बिखरती प्रतीत होती है।

फिर भी सत् कवियों की प्रतीक योजना से सूफी कवियों की प्रतीक योजना की समानता पर्याप्त अंश तक दिखलाई जा सकती है। पर दोनों परम्पराओं के कवियों की मूल दृष्टि में अन्तर है जिस पर तुलनात्मक अध्ययन में विचार किया जायगा।

तुलनात्मक अध्ययन (स)

कामपरक प्रेमाख्यानों के प्रतीको से असूफी प्रेमाख्यानों के प्रतीको की तुलना नहीं हो सकती क्योंकि दोनों दो विभिन्न प्रवृत्तियों के आख्यान है। पर अध्यात्म परक असूफी प्रेमाख्यानों से सूफी प्रेमाख्यानों के प्रतीको की तुलना की जा सकती है।

‘रूपमजरी’ एवं ‘वेलिक्रिसन रुकमणी री’ के परमात्मा के प्रतीक तथा सूफी प्रेमाख्यानों के प्रतीको में मुख्य अन्तर यह है कि श्रीकृष्ण वस्तुतः उस अर्थ में प्रतीक नहीं है जिस अर्थ में पद्मावती या चित्रावली है। श्रीकृष्ण अवतार है। अवतार में परमात्मा स्वयं मानव रूप धारण कर लीला करने के लिए इस ससार में अवतरित होता है। राम भी विष्णु के प्रतीक नहीं है बल्कि स्वयं उनके अवतार है। दृष्टि के अनुसार परमात्मा और श्रीकृष्ण वस्तुतः एक ही है।

इसके विपरीत सूफी प्रेमाख्यानों में नायिकाएँ या नायक स्वयं परम ज्योति नहीं है बल्कि परम-ज्योति के प्रतीक हैं। इसीलिए बीच-बीच में सूफी कवि अलौकिकता का संकेत देते चलते हैं। पद्मावती या चित्रावली का प्रतीक लेकर सूफी कवि एक प्रच्छन्न सत्ता का आभास कराते हैं। नन्ददास तथा पृथ्वीराज ने किसी प्रच्छन्न सत्ता का आभास नहीं कराया है बल्कि उनके—श्रीकृष्ण ही परम सत्ता या ब्रह्म हैं। पर असूफी कवियों का आत्मा का प्रतीक सूफी कवियों के आत्मा के प्रतीक से मिलता जुलता है। नायक सूफी प्रेमाख्यानों में प्रायः आत्मा के प्रतीक हैं और उनकी तडपन परमात्मा के लिए हैं जो सर्वथा निराकार और ससार से परे हैं।

सूफी प्रेमाख्यानों तथा उपर्युक्त दो असूफी प्रेमाख्यानों के प्रतीको में एक और महत्वपूर्ण है। सूफी प्रेमाख्यानों में प्रायः नारी को परम सौन्दर्य का प्रतीक चित्रित किया गया है। आलोच्यकाल के प्रेमाख्यानों में इसका एकमात्र अपवाद ज्ञानदीप है। जिसमें नायक परम सौन्दर्य का प्रतीक है। यद्यपि नायिका भी सुंदरी है। फारसी की मसनवियों में एक ‘यूसुफ जुलेखा’ अवश्य है जिसमें नायक ईश्वरीय ज्योति का प्रतीक है पर वह ज्योति का प्रतीक नहीं चित्रित किया गया है। नारी को सूफियों ने सृष्टि की सर्वोत्कृष्ट तथा सबसे सुंदर रचना के रूप में स्वीकार किया है अतः ईश्वरीय ज्योति का प्रतीक उन्हें ही सूफी कवियों ने चित्रित किया है। भारतीय कवियों ने परमात्मा को सदैव पुरुष रूप में अवतार लेते चित्रित किया है। आत्मा यहाँ प्रायः स्त्रीरूपिणी है, जो परमात्मा से विलग होकर छटपटाती रहती है। इसीलिए नन्ददास जी ने रूपमजरी को विरह में तडपते हुए चित्रित किया है। वेलिकार ने भी रुकमणी को ही विरह में कष्ट झेलते चित्रित किया है।

सत कवियों ने अपने प्रेमाख्यानों को सूफी प्रतीक-पद्धति पर विकसित किया है। ‘प्रेम प्रगास’ में प्रानमती ब्रह्म के प्रतीक के रूप में है और नायक साधक

के रूप में है। 'पुहुपावती' में राजकुवर आत्मा का प्रतीक है पुहुपावती ब्रह्म की ज्योति का प्रतीक बताई गई है।

सूफी कवियों के नायक अपनी आध्यात्मिक यात्रा में अनेक प्रकार की बाधाएँ झेलते हैं। मृगावती, पद्मावत, मधुमालती, चित्रावली इन सभी प्रेमाख्यानों में नायको को अपनी यात्रा के समय अनेक प्रकार के सकट आते हैं। रतनसेन को पद्मावती का पिता सूली पर चढ़ाना चाहता है। हीरामन सुग्गा की सहायता से उसकी जान बचती है। चित्रावली का पिता भी सुजान की हत्या का षडयंत्र करता है पर अपने पौरुष से नायक उनको समाप्त करता है। सूफी प्रेमाख्यानों के प्रायः सभी नायको के मार्ग में बाधक के रूप में दानव आते हैं। 'मृगावती' में दानव की हत्या कर राजकुँवर रूपमन से विवाह करता है। 'पद्मावत' में एक राक्षस के कारण रतनसेन की नौका सागर में टूट जाती है और नायक नायिका दो विभिन्न दिशाओं में चले जाते हैं। 'मधुमालती' में मनोहर एक दानव की हत्या कर प्रेमा नामक एक अन्य युवती का उद्धार करता है जो उसे मधुमालती से मिलाती है। 'कुतुब मुस्तरी' में मुहम्मद कुली के मार्ग में भी अनेक प्रकार की कठिनाइयाँ आती हैं। उसे रास्ते में एक जिन का भी सामना करना पड़ता है इसी प्रकार 'सैफुल मुलूक व वदीउल जमाल' में सैफुल-मुलूक को एक दैत्य की हत्या करनी पड़ती है इसके अतिरिक्त समुद्र में यात्रा करते समय नायक की नौका दुर्घटनाग्रस्त भी होती है। और नायक बह कर दूसरी दिशा में चला जाता है। इन कठिनाइयों को पारकर साधक आध्यात्मिक ससार में प्रवेश करता है और ईश्वरी ज्योति का दर्शन करता है।

हिन्दी के सत कवियों के प्रेमाख्यानों में भी कठिनाइयों का विस्तृत चित्रण मिलता है। दोनों प्रेमाख्यानों के नायक यात्रा पर निकलते हैं और मार्ग की सारी बाधाओं को समाप्त कर अभीष्ट की प्राप्ति करते हैं। 'प्रेम प्रगास' में नायक मनमोहन को राजा कामसेन से युद्ध करना पड़ता है फिर उससे मुक्ति पाकर आगे बढ़ता है तो दुरमत नामक राक्षस सामने आता है। मनमोहन उसको पराजित करता है और उसकी हत्या भी करता है। इस राक्षस की हत्या करने के उपरान्त ग्यानदेव नामक राजा अपनी कन्या जानमती से उसका विवाह कर देता है। पर वह प्राणमती को नहीं विस्मृत करता है और मैना की सहायता से उसे प्राप्त करता है। 'पुहुपावती' में राजकुवर वैरागी बनकर निकल जाता है। यहाँ दानव बाधक नहीं बनता वह रंगीली से राजकुवर का विवाह कराकर स्वयं वैराग्य धारण कर लेता है। आगे बढ़ने पर राजकुवर की नौका सागर में डूबते डूबते बचती है।

पर तुलनात्मक दृष्टि से देखा जाय तो इन सत कवियों ने कठिनाइयों का उतना विशद चित्रण नहीं किया है जितना सूफी कवियों ने चित्रण किया है उत्तरी भारत के इन सूफी कवियों के नायको को मार्ग में ही कठिनाइयाँ नहीं झेलनी पड़ती,

नायिकाओं के परिवार की ओर से भी उन्हें कष्ट प्राप्त होता है। 'प्रेम प्रगास' में प्रानमती का पिता किसी प्रकार अपनी कन्या से मनमोहन के विवाह में बाधक नहीं होता। पुहुपावती का पिता भी राजकुवर के मार्ग में किसी प्रकार बाधक नहीं है और न उसकी हत्या का ही प्रयत्न करता प्रतीत होता है। योगी के वेश के कारण वह राजकुवर को पहले नहीं पहचानता अतः अप्रसन्न रहता है पर जब वास्तविकता ज्ञात होती है तब वह प्रसन्न हो उठता है।

इन दोनों प्रकार के प्रेमाख्यानों में नायक विवाह करते हैं। "रूपमजरी" और "वेलि" के विवाह की स्थितियाँ अवश्य भिन्न हैं "रूपमजरी" में मिलनमात्र स्वप्न में होता है और "वेलि" तो मुख्यतः विवाह का काव्य ही है। साधना का विवाह से कोई विरोध नहीं है कदाचित् इस मत का प्रतिपादन करने के लिए सूफी असूफी आध्यात्मिक प्रेमाख्यानों में नायक और नायिका के बीच विवाह सम्बन्ध कराया गया है। नायकों के जीवन में एक के बजाय दो दो पत्नियाँ आती हैं। दुखहरनदास ने तो नायक के जीवन में तीन पत्नियों को प्रवेश कराया है। पर दोनों प्रकार के प्रेमाख्यानों में एक मुख्य विशेषता यह है कि नायक एक युवती से विवाह कर भी अपने लक्ष्य से विचलित होता नहीं चित्रित किया गया है। मुख्य नायिकाओं को नायक सदैव स्मरण करते रहते हैं।

ईसाई रहस्यवाद में साधना की परणति वैराग्य में हो जाती है। उनका दृष्टिकोण प्रायः निवृत्तिमूलक हो जाता है। पर भारतीय सूफी कवियों का चरम लक्ष्य प्रवृत्तिमूलक वैराग्य प्रतीत होता है। ससार में रहकर ईश्वरीय सत्ता का साक्षात्कार उनका लक्ष्य है। इसी प्रकार का दृष्टिकोण धरणीदास ने अपनाया। दुखहरनदास की स्थिति स्पष्ट नहीं है यह कहा जा चुका है। सत कवियों द्वारा भी विवाह का चित्रण किया गया, मिलता है और नायकों के जीवन में एक से अधिक पत्नियाँ तक आती हैं।

ईसाई रहस्यवादी साधना में "अधेरी रात" की बड़ी चर्चा की गयी है। उनका कथन है कि साधक अपनी आध्यात्मिक यात्रा में विचलित भी हो जाया करते हैं और उनमें एक प्रकार की निराशा व्याप्त दिखलाई पड़ती है। साधना के प्रारम्भ में उनका विचलित होना तो स्वाभाविक ही है। पर ईसाई साधकों का यह मत है कि "अधेरी" रात उस समय भी साधक के समक्ष आती है जब रास्ते से उसका पूर्ण परिचय हो गया रहता है। साधक की आत्मा इस स्थिति में अधकार ग्रस्त इसलिए होती है कि वह एक विशाल ज्योतिष पुंज से दृष्टिहीन कर दी जाती है, जिसको सहन कर सकना उसके लिए कठिन होता है। यह ईश्वरीय ज्ञान आत्मा के लिए केवल अधकार और रात ही नहीं उत्पन्न करता बल्कि उसे पीड़ा और कष्ट भी प्रदान करता है^१। अतः

अधेरी रात एक सामजस्य हीनता की स्थिति है। वातावरण के अनुकूल अपने को पूर्ण न बना सकने की मनोदशा है^१।

ईसाई साधको ने इसकी चर्चा प्रायः की है पर हिन्दी के असूफी प्रेमाख्यानों में इस प्रकार की मानसिक स्थिति किसी नायक में उपस्थित होती नहीं दिखाई पड़ती। सतो के प्रेमाख्यानों में भी इस प्रकार के मानसिक उद्वेलन की दशा नहीं चित्रित की गयी है।

हिन्दी के कुछ सूफी कवियों ने आध्यात्मिक यात्रा के मार्ग के गुरु का चित्रण किया है। रतनसेन के मार्ग का गुरु हीरामन सुग्गा है। 'चित्रावली' में भी परेवा गुरु का कार्य करता है। 'मृगावती' 'मधुमालती', तथा 'ज्ञानदीप' में गुरु का प्रसंग नहीं आता। 'मधुमालती' में प्रेमा तथा ज्ञानदीप में सुरज्ञानी नायिकाओं की सखिया प्रेमघटक का कार्य करती हैं।

हिन्दी के आध्यात्मिक असूफी प्रेमाख्यानों में प्रायः सखिया ही प्रेमघटक का कार्य करती हैं। 'रूपमजरी' में इन्दुमती सखी है जो रूपमजरी को श्रीकृष्ण के प्रेम की ओर उन्मुख करती है। 'पुहुपावती' में एक मालिन है जो पुहुपावती की सहायता करती है। 'प्रेम प्रगास' में मैना अवश्य गुरु का कार्य करता दिखाई पड़ता है। दक्खिनी के प्रेमाख्यानों में 'कुतुब मुश्तरी' तथा 'सैफुलमुलूक व वदीउल जमाल' में भी गुरु का प्रसंग नहीं आता, यद्यपि 'कुतुब मुश्तरी' में अतारिद नायक चित्रकार प्रेमघटक अवश्य है।

इस प्रकार हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों की प्रतीक-योजना में समानताएँ और विषमताएँ दोनों प्राप्त होती हैं। सतो के प्रेमाख्यानों की प्रतीक योजना में समानता होते हुए भी परमात्मा के सम्बन्ध में इन कवियों का दृष्टिकोण भिन्न है। सूफी कवि मुसलमान है अतः परमात्मा का स्वरूप अधिकांश प्रेमाख्यानों में 'कुरान' के आधार पर चित्रित किया लगता है। 'प्रेम प्रगास' और 'पुहुपावती' में परमात्मा सम्बन्धी दृष्टिकोण सतमत के अनुकूल प्रतीत होता है। परमेश्वर की वदना करते हुए धरनीदास ने उसको अलख, अखंडित, अगम और अपार बताया है। वह समस्त ससार को भोजन देता है वह युग युग से अविचल है। वह सब कार्य करता है जो तन मन से उसके रंग में रंग जाता है। उससे विधाता अलग नहीं होता^२।

१. वही, पृष्ठ ३९९,

२. प्रथमहिं परमेश्वर को नामु। जो सब संत करहिं विलासु॥
अलख अखंडित अगम अपारा। जीन्ह कीन्हो ऐह शकल पसारा॥
शकल श्रोष्टि कर भोजन दीता। जुग जुग अविचल एक विधाता॥
सर्व कर्म सो करता करइ। बाउर नर अबरन सिर धरइ॥
जो जन तन मन प्रभुरंग राता। तिन सो विलग न रहत विधाता॥

प्रेम प्रगास, छंद १

दुखहरनदास ने परमात्मा के स्वरूप पर प्रकाश डालते हुए कहा है “मैं राम का नाम स्मरण करता हूँ। वह अलखरूप है पर सर्वत्र व्याप्त है। वह-घट घट में रम रहा है। वह ज्योति ऐसी है जिसे कोई देख नहीं सकता चन्द्रमा, सूर्य, दीपक, तारागण, सभी उसी की ज्योति से ज्योति है। सारा जगत उसी से उजियार है। मैं निशिदिन राम की पदवदना कर रहा हूँ जो अनादि है, कर्त्ता है। वही माली है। वही भवर है वह ससार फुलवारी है^१।”

परमात्मा का यह स्वरूप सत मत के अनुकूल है। सूफीमत में परमात्मा को विभिन्न रूपों में चित्रित किया गया है जिसका विश्लेषण प्रेम-निरूपण के अध्याय में किया जा चुका है।

-
१. प्रथमहिं सुमिरौं राम को नाऊं। अलख रूप ब्यापक सब ठाऊं।
 घट घट मह रहा मिलि सोई। असब जोति न देखै कोई।
 ससि सूरज दीपक गन तारा। इन्ह की जोती जगत उजियारा॥
 जगत जोती देखि पहिचानी। वह सो जोती जग रहे छपानी॥
 निसि दिन बंदौ राम पद, तुम अनादि करतार।
 माली आदि तुही भवर, फुलवारी ससार॥

अध्याय—६

भाषा तथा शैली

[प्रस्तुत अध्याय के प्रथम खण्ड (अ) में यह दिखाया गया है कि सूफी प्रेमाख्यानों के काव्य रूपों में फारसी तथा भारतीय परम्पराओं का सामंजस्य हो गया है। इसमें मसनवी तथा उसकी विशेषताओं का उल्लेख करते हुए यह बताया गया है कि मसनवियों से कितना अंश हिन्दी के सूफी कवियों ने ग्रहण किया है। इसी खण्ड में यह भी बताने का प्रयास किया गया है कि मसनवी के सम्बन्ध में हिन्दी में क्या भ्रान्त धारणाएँ रही हैं। इसमें यह भी विचार किया गया है कि हिन्दी क्षेत्र में सूफी प्रेमाख्यानों को अवधी में ही क्यों लिखा गया है ?

खण्ड (ब) में असूफी काव्यरूप तथा भाषा शैली पर विचार किया गया है। काव्यरूप की दृष्टि से प्रेमाख्यानों को तीन भागों में बाटा गया है। स्वतंत्र शैली के प्रेमाख्यान वे हैं जिनमें वे स्वतंत्र या भारतीय काव्यरूप अपनाते पाये गये हैं। इनमें 'ढोलामारू रा दूहा', 'बीसलदेव रास', 'लखमसेन-पद्मावती', 'माधवानल कामकंदला प्रबंध' 'मधुमालती', 'छिताई वाति', 'मैनासत', 'रूपमंजरी', 'बेलिकिसन रुकमणी री', आदि हैं। दूसरे प्रकार के प्रेमाख्यान वे हैं जो मसनवियों से प्रभावित हैं। इनमें आलमकृत 'माधवानल कामकदला' तथा जानकवि की कृतियाँ हैं। तीसरे प्रकार के वे प्रेमाख्यान हैं जो हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों से प्रभावित लगते हैं, इनमें 'रसरतन', 'नलदमन', 'प्रेमप्रगास', 'पुहुपावती' आदि हैं।

खण्ड (स) में तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। इसके अन्तर्गत यह भी दिखाया गया है कि काव्य रूप की दृष्टि से देखिनी के काव्यों को छोड़कर सूफी प्रेमाख्यान प्रायः एक से हैं। जब कि असूफी प्रेमाख्यानों के काव्य रूपों में विविधता है और इनमें राजस्थानी ब्रजभाषा तथा अवधी तीनों भाषाएँ अपनाई गयी हैं। सूफी कवियों ने प्रायः दोहा-चौपाई-पद्वति अपनाई हैं जब कि असूफी कवियों ने विविध छंदों का प्रयोग किया है।]

हमने अपने पिछले अध्ययनों में यह दिखाने का प्रयास किया है कि भारत के हिन्दी के सूफी-प्रेमाख्यानों में ईरान तथा भारत की परम्पराओं का सामंजस्य दिखाई पड़ता है। काव्य रूपों में भी समन्वय की यह प्रवृत्ति देखी जा सकती है। एक ओर इनमें फारसी की मसनवियों की कुछ परम्पराएँ सुरक्षित हैं तो दूसरी ओर भारतीय प्रबंध काव्यों तथा कथा-काव्यों की शैलियों से भी ये पर्याप्त प्रभावित हैं।

(अ) सूफी काव्य के रूप भाषा शैली

इस विषय को अधिक स्पष्ट करने के लिए मसनवी तथा भारतीय काव्यों की विशेषताओं पर संक्षेप में विचार कर लेना अप्रासंगिक न होगा। मौलाना हाली ने मसनवी के सम्बन्ध में कहा है “मसनवी में अलावा उन फरायज के जो गजल या कसीदे में वाजिबुल अदा हैं कुछ और शरायत भी हैं, जिनकी मराआत निहायत जरूरी हैं। अजाजुमला एक रब्तकलाम हैं जो कि मसनवी और हर मुसलसल नज्म की जान हैं। गजल और कसीदा में एक शेर के दूसरे शेर से जैसा कि जाहिर हैं, कुछ रब्त नहीं होता, बखिलाफ मसनवी के कि इसमें हर बँत को दूसरी बँत से ऐसा ताल्लुक होना चाहिए जैसा जजीर की हर कडी को दूसरी कडी से होता है।”^१

“मसनवी के दो अर्द्धालिया परस्पर तुकान्त होती हैं। लम्बाई की कोई सीमा निर्धारित नहीं है और इसमें आदि से अन्त तक एक ही छंद रहता है। कवि को स्वतंत्रता है कि वह या तो सात छंदों की एक मसनवी लिखे या वह इसे सात हजार तक बढ़ा दे। मसनवी के लिए विषय निर्वाचित करने में भी कवि पूर्णतः स्वतंत्र है। विषय चाहे ऐतिहासिक, पौराणिक, दार्शनिक, सदाचार सम्बन्धी, रहस्यवादी या धार्मिक हों।”^२

बाबर के पूर्व के एक लेखक सैफी ने जिसने छंद शास्त्र पर एक ग्रंथ सन् १४९१ ई० में पूर्ण किया फारसी छंदों के सम्बन्ध में विस्तार से विचार किया है। इसी प्रकार फारसी के मुप्रसिद्ध कवि जामी ने भी एक छंद शास्त्र का ग्रंथ लिखा है।

जामी का मत

जामी ने मसनवी की विशेषताओं पर विचार करते हुए कहा है “मसनविया काव्य में आख्यान, प्रेम-प्रबन्ध, वीरकाव्य तथा कथापरक होती है।” इसमें शेर के पहले “मिसरे” का दूसरे से तुक होता है। पर कसीदा, गजल तथा कता की भांति एक ही प्रकार का तुक सम्पूर्ण काव्य में नहीं चलता। मसनवियों में कवियों को शैली तथा तुक के सम्बन्ध में स्वतंत्रता होती है। मसनविया पांच बहरो में लिखी जाती है। उनको “अबजाने पजगजा”

१. मुकदमा शेर और शायरी, ख्वाजा अलताक हुसेन हाली, पृष्ठ २१५

प्रकाशक—रामनारायणलाल, इलाहाबाद १९५५

२. फ़ारसी साहित्य का इतिहास, डा० अली असगर हिकमत

पृष्ठ १५३, (१९५७)

कहते हैं। वे हैं—हजज,^१ रमल,^२ सारी,^३ खफीफ^४, मुतकारिब।^{५-६}

फारसी मसनवियों में प्रयुक्त छंद

जामी ने आगे कहा है “स्थानीय शिक्षको का कथन है कि हजज प्रेमकाव्य (इश्क) के लिए उपयुक्त होता है। रमल तथा सारी दार्शनिक काव्य (पद तथा तसव्वुफ) के लिए उपयुक्त होता है। खफीफ समारोह व मजलिस (बज़्म) के लिए उपयुक्त होता है। “मुतकारिब” वीर काव्य (रज़्म) के लिए उपयुक्त होता है। इसे बज्मिया शायरी के लिए भी प्रयुक्त करते हैं।”^७ इस नियम के कुछ अपवाद भी हैं। इन बहरों में लिखी गई पांच मसनवियों को “खम्सा” कहते हैं, जैसे निजामी का खम्सा। पुरानी मसनवियों के अनुकरण पर जवाब में मसनवी लिखने की कुछ कवियों की इच्छा होती है और रही है। निजामी ने ‘शीरी-खुसरो’, तथा ‘लैला मजनू’ को हजज में लिखा है। ‘मखजनुल असरार’ को उन्होंने “सारी” तथा “हफ्त पैकर” को उन्होंने “खफीफ” में लिखा है। ‘सिकदरनामा’ में मुतकारिब बहर प्रयुक्त हुआ है।”

१. हजज—जहे हुस्नो जहे हुअे जहे नूरे जहे नार।

जहे खत्तो जहे खालो जह मारो जहे मार।।

परशियन प्रासाडी पृष्ठ ३१

जूज आ चारा नदीद आ चस्नये कंद।

के गेसू रा चो सब बरमाह अफगंद।

शीरी खुसरो, पृष्ठ ३५

२. रमल—चार ये हिजरे तो साजम ब बिसाले दिगरां।

आह ता चन्द कसम वे तो महाले दि गरा।।

परशियन प्रासाडी, पृष्ठ ४१

३. सारी—कै बुवद आदम के बज्में वफा।

मै वदिल मा कशद आं दिल रुबा।।

४. खफीफ—वक्ते गुल शुद, हवाये गुलशन दारम।

जौके जामो शराबे रौशन दारम।।

परशियन प्रासाडी—पृष्ठ ५९

५. मुतकारिब—चो आयम बकूमत मकून ऐवे मन।

के वे इस्तियारूम दरीं आमदन।।

परशियन प्रासाडी, पृष्ठ ६१

६. परशियन प्रासाडी अनु०, कलकत्ता १९७२, पृष्ठ ८७, ८८

७. परशियन प्रासाडी, पृष्ठ ८८

जामी ने 'यूसुफजुलेखा' तथा 'लैला मजनू', को हजज मे लिखा है। 'सलामा अबसाल' तथा 'सुमातुल अबरार' को रमल मे लिखा है। इसी प्रकार उन्होने 'तुहफातुल अबरार' को "सारी" तथा 'सिलसिलातुल जहब' को 'खफीफ' मे लिखा है। 'खिदनामा सिकदरी' को उन्होने मुतकारिब मे लिखा है।^१ जामी ने अपनी पुस्तक मे यह भी कहा है "बताया जाता है कि मसनवियो के लिए खुसरो ने "रजाजे-मातबी" तथा मुतकारिबेसालिम का उपयोग किया गया है।"^२ जामी ने इन छंदो की आलोचना की है और कहा है कि सरलता तथा प्रवाह (खिफत और सलासत) का इनमे अभाव रहता है।

छंद-प्रयोग के सम्बन्ध मे कुछ अपवाद है। फिरदौसी का 'यूसुफ जुलेखा' प्रेम काव्य होते हुए भी, मुतकारिब छंद मे लिखा गया है, अतः उसका यह काव्य पसन्द नहीं किया जाता। इसी प्रकार मीर नजात का 'गुले कुश्ती' मुसद्दस के बजाय रमले मुसम्मन मे लिखा गया है, किन्तु भाषा-शास्त्र की दृष्टि से इसका महत्व है, इसलिए इसकी आलोचना नहीं की जाती। इसमे अखाडे के कई शब्द प्रयुक्त हुए हैं। सादी का "बोस्ता" भी अपवाद स्वरूप है।^३

फारसी की मसनवियो मे जिन छंदो का प्रयोग हुआ है उनका उपयोग हिन्दी में प्रेमाख्यानों मे नहीं हुआ है। अतः हम इस विषय पर यहाँ विचार नहीं करेंगे। सैफी ने इनपर विस्तार से विचार किया है।^४

मसनवी के सम्बन्ध मे भ्रान्तियाँ

मसनवी के सम्बन्ध मे जो बातें बताई गई हैं उनसे दो बातें स्पष्ट हो जाती हैं। इससे एक इस भ्रम का निवारण हो जाता है कि मसनवी फारसी मे प्रेमाख्यान मात्र का कोई काव्य है। दूसरे इस भ्रम का निवारण हो जाता है कि मसनवी प्रबध का सामान्य काव्य रूप है। मसनवी का विषय प्रेम, युद्ध, दर्शन, कुछ भी हो सकता है। इसमे एक छंद से दूसरे छंद का सम्बन्ध जुड़ा रहता है, इसलिए इसमे आख्यान तथा कथा लिखना सुविधाजनक होता है। किन्तु यह आवश्यक नहीं है कि मसनवी की प्रबधात्मकता सदैव बनी रही। यह भी आवश्यक नहीं है कि मसनवी मे जितनी कथाएँ लिखी जाये वे परस्पर सम्बद्ध हों। मौलाना रूम की "मसनवी" मे अलग अलग अनेक कथाएँ हैं, जिनका एक दूसरे से कोई सम्बन्ध नहीं है। सभी छोटी बड़ी कथाएँ अपने आप मे पूर्ण हैं। किन्तु फारसी मे ऐसी पर्याप्त मसनवियाँ लिखी गयी हैं जिनमे नायक और नायिका के जीवन

१. वही —पृष्ठ ८८
२. वही —पृष्ठ ८८-८९
३. वही —पृष्ठ ८९

४. परशियन प्रासादी पृष्ठ २५ से ६६ तक,

की सम्पूर्णता सामने लाई गयी है। इनमें 'यूसुफ जुलेखा', 'लैला मजनू', 'शीरी खुसरो' आदि आती है।

मसनवी की शुरुआत

यह भी नियम है कि एक लम्बी मसनवी, जो एक पूर्ण पुस्तक के रूप में रहती है, अल्लाह की बदना से प्रारम्भ होती है। इसके पश्चात् रसूल की बदना होती है और उनके मेराज का भी उल्लेख आता है। इसके अनन्तर समसामयिक बादशाह या किसी महान व्यक्ति की स्तुति की जाती है। इसके पश्चात् प्रायः पुस्तक लिखने के कारणों पर भी प्रकाश डाला जाता है। जब मसनवी में प्रेम-कथा लिखी जाती है तब कवि बीच-बीच में गजल आदि भी दे दिया करते हैं।^१ श्री गिबब महोदय ने यह निष्कर्ष तुर्की साहित्य की मसनवियों को दृष्टि में रखकर निकाला है पर फारसी की मसनवियों में भी उक्त बातें पाई जाती हैं। "निजामी" ने अपनी 'लैला मजनू' मसनवी में "हम्द" के अन्तर्गत खुदा की तारीफ की है। (पृष्ठ १ से ४ तक)। इसके पश्चात् "नात" में रसूल का गुणगान किया है (पृष्ठ ५-६) फिर उनके मेराज का जिक्र किया है पृष्ठ ६-७। इसके अनन्तर कवि यह बताता है कि उसने पुस्तक क्यों लिखी (पृष्ठ ९ से १२)। फिर अबुल मुजफ्फर को दुआ देता है (पृष्ठ १२ से १४)। इसके बाद कवि अपने पीर को खिताब करता है। (पृष्ठ १४-१५) फिर अपने बेटे मुहम्मद को नसीहत करता है (पृष्ठ १७-१८)।^२

"खुसरो शीरी" में भी निजामी क्रमशः खुदा की तारीफ (पृष्ठ १-२), रसूल की नात (पृष्ठ ५) शाहे वक्त तुगरिल की दुआ, (पृष्ठ ८ से ११) पुस्तक लिखने का कारण (पृष्ठ १३) तथा इश्क का गुणगान कर कथा प्रारम्भ करता है। इस मसनवी में निजामी के अन्त में मेराज का जिक्र किया है (पृष्ठ १७४)। जमाने की गर्दिश तथा अपने हालात बयान करते हुए कवि पुस्तक की समाप्ति के सम्बन्ध में भी कहता है (१७५ से १८२)^३। अमीर खुसरो ने भी अपनी मसनवी 'मजनू-लैला' में खुदा की तारीफ (पृष्ठ १ से ४) रसूलल्लाह की नात (पृष्ठ ८-१०) मेराज का बयान (पृष्ठ १० से १२) शेख निजामुद्दीन की प्रशंसा (पृष्ठ १३-१४) शाहेवक्त अलाउद्दीन की तारीफ (पृष्ठ १४ से १८) तथा पुस्तक लिखने के कारणों पर (पृष्ठ—२० से २३) प्रकाश डालते हुए कथा प्रारम्भ की है।^४

१. ए हिस्ट्री आफ ओटोमन पोयट्री, भाग १ पृष्ठ ७७

२. लैला मजनू, निजामी, नवलकिशोर प्रेस लखनऊ, १८८० ई०

३. खुसरो शीरी, निजामी, नवलकिशोर प्रेस लखनऊ, १३२० हिजरी
(सन् १९०२ ई०)

४. मजनू लैला खुसरो स० हबीबुल रहमान खां, अलीगढ़ १९१८

“शीरी-खुसरो” मे भी खुसरो हम्द, (पृष्ठ १-५) नात (पृष्ठ ७ से ९) मेराज (पृष्ठ ९ से १२) पीर निजामुद्दीन औलिया की वदना (पृष्ठ १२ से १४) तथा अलाउद्दीन मुहम्मदशाह के गुणगान (पृष्ठ १८ से २२) के पश्चात् कथा प्रारम्भ करता है। कथा प्रारम्भ के पूर्व वह इश्क के सम्बन्ध मे भी अपने विचार प्रकट करता है। (पृष्ठ ३१ से ३३) और अपने फर्जन्द को नसीहत करता है (पृष्ठ ३४ से ३९)।^१

जामी अपनी मसनवी ‘यूसुफ जुलेखा’ तथा फैजी अपनी मसनवी ‘नलदमन’ भी इसी प्रकार प्रारम्भ करते है। पर यह बात उल्लेखनीय है कि उपर्युक्त विशेषताएँ केवल प्रेम काव्यों की ही नहीं है बल्कि फिरदौसी के ‘शाहनामा’ जैसी वीरता प्रधान मसनवी मे भी हम्द नात, मेराज, शाहेवक्त की प्रशंसा आदि बाते पाई जाती है।

हिन्दी के प्रेमाख्यानों

हिन्दी के आलोच्यकाल के सभी सूफी प्रेमाख्यानों के प्रारम्भ मे कवि ईश्वर की वदना करते है, रसूल की तारीफ करते है, गुरु का उल्लेख करते है और शाहेवक्त का गुणगान करते है। ‘मृगावती’ की दिल्ली वाली प्रति मे प्रारम्भिक अंश मे से केवल ईश्वर तथा सृष्टि के सम्बन्ध की चौपाइया प्राप्त होती है। इस अंश मे रचना की अन्य प्रतिया भी खडित है^२। मलिक मुहम्मद जायसी ने भी ‘पद्मावत’ के प्रारम्भ मे सृष्टि की रचना करने वाले ईश्वर (१ से ११ तक) रसूल (छंद ११, १२) तथा उनके चार मित्रों की वदना की है। फिर शाहेवक्त शेरशाह की स्तुति (छंद १३ से १७) के पश्चात् जायसी ने अपने पीरो की वदना की है। (छंद १८ से २०)। इसके अनन्तर कवि ने अपने वास स्थान तथा ग्रंथ के रचनाकाल का परिचय दिया है। (छंद २३, २४)^३ मझन ने ‘मधुमालती’ मे हम्द, नात, रसूल के चार मित्रों, तथा शाहेवक्त की स्तुति करते हुए काव्य का रचनाकाल दिया है। इसी प्रसंग मे कवि ने अपने वास स्थान का भी परिचय दिया है (पृष्ठ ३, ४, ५, ६, ७, ८, ९, १०, ११, १२, १३, १४, १५)। उसमान ने ‘चित्रावली’ (छंद १ से २६ तक) मे भी उक्त परम्परा का पालन किया है। शेखनवी ने प्रारम्भ मे १७ छंदों मे हम्द, नात, रसूल के दोस्तों की तारीफ तथा वासस्थान का उल्लेख किया है।

दक्खिनी के प्रेमाख्यानों मे ‘कुकुतुबमुश्तरी’ ‘सैफुलमुलूक’ व उदीउल जमाल, ‘सबरस’, ‘चन्दरबदन व माहियार’, आदि सभी मे उक्त परम्परा

१. शीरी खुसरो, अमीर खुसरो, अलीगढ़, सन् १९२७

२. कुतुबुन्नस मृगावत—ए यूनिवर्सिटी मैनुस्क्रिप्ट इन परशियन स्क्रिप्ट
जर्नल आफ बिहार रिसर्च सोसाइटी, १९५५,

३. पद्मावत—हिन्दुस्तानी एकेडमी, इलाहाबाद।

की रक्षा हुई है। किन्तु भारत के सूफी कवियों ने भारतीय छंदों तथा यहाँ की परम्पराओं का अधिक उपयोग किया है हिन्दी प्रदेश के सूफी कवियों ने “दोहा-चौपाई” में अपने प्रबंधों की रचना की है।]

दोहा चौपाई का मूल उद्गम

सहज यान के सिद्धों में से सरहदपाद और कृष्णापाद के ग्रंथ में दो दो चार चार चौपाइयों के बाद दोहा लिखने की प्रथा पाई जाती है। अपभ्रंश काव्यों में दस दस बारह बारह अर्धालियों के बाद धत्ता उल्लाला, आदि लिखकर प्रबंध लिखने का नियम बहुत पुराना है। अपभ्रंश काव्यों में ठीक उन्हें चौपाई नहीं कहते थे परन्तु है वे है वही चीज जिसे तुलसीदास जी ने और जायसी ने चौपाई कहा है।”^१

“ये दो श्रेणियों के पाये जाते हैं, पञ्चटिका और अलिल्लह। इनमें अलिल्लह तो चौपाई ही है, अन्तर इतना ही है कि चौपाई के अन्त में दो गुरु हों सकते हैं पर इसके अन्त में लघु होना चाहिए। यह अन्तर भी व्यवहार में शिथिल हो जाता है। दस बारह पञ्चटिका या अलिल्लह, जिसके बाद धत्ता या कव्व या उल्लाला होते हैं। इन छेदात्मक छंदों अर्थात् धत्ता, उल्लाला आदि के बीच अलिल्लह आदि चौपाई जातीय छंदों की पक्तियों को अपभ्रंश साहित्य में कडवक कहते हैं। इस प्रकार यह पद्धति अर्थात् कडवक के बाद छेदात्मक उल्लाला या कव्व छंद देकर धारावाहिक रूप से प्रबंध काव्य लिखना सूफी कवियों का ईजाद नहीं है”^२ किन्तु सूफी कवियों ने दोहा-चौपाई का एक निश्चित क्रम स्थिर किया। कुतुबन ने पांच अर्धालियों के उपरान्त दोहा रखा है। मलिक मुहम्मद जायसी ने सात अर्धालियों के पश्चात् दोहे का क्रम रखा है। मझन ने भी पांच अर्धालियों के बाद दोहा रखा है। उसमान ने सात अर्धालियों के बाद दोहे का क्रम रखा है। शेखनवी ने भी सात अर्धालियों के उपरान्त दोहे का क्रम रखा है।

सूफियों द्वारा अवधी का प्रयोग क्यों ?

सूफी प्रेमाख्यान परम्परा के सर्वप्रथम ज्ञात कवि मुल्ला दाऊद है। यह बताया जा चुका है कि वह डलमऊ के रहने वाले थे और फीरोज शाह तुगलक के समय में १३८० ई० में उन्होंने ‘चन्दायन’ की रचना की। डलमऊ रायबरेली जिले में है, जहाँ की भाषा अवधी है। लोकभाषा में सदेश सुना कर किन्नी भाग की जनता पर अधिक प्रभाव डाला जा सकता है, कदाचित् इसीलिए सूफी सतों में अधिकांश ऐसे हैं जिन्होंने हिन्दवी में भी रचनाएँ की। शेख फरीदुद्दीन गजेशकर अपने मुरीदों से बातचीत करते समय हिन्दवी भाषा का उपयोग करते थे जिनको

१. हिन्दी साहित्य की भूमिका, डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी

पृष्ठ ५८, ५९।

२. वही—पृष्ठ ५९

‘सियातुल औलिया’ में मीर खुद में सुरक्षित किया है।^१ ‘फवायदुल फवायद’ में यह उल्लेख आता है कि ख्वाजा निजामुद्दीन औलिया अपनी बातचीत के दौरान हिन्दवी भाषा का प्रयोग करते थे।^२ अमीर खुसरो की भी हिन्दी रचनाएँ प्राप्त हैं।^३ शेख हमीदुद्दीन नागौरी (१२८४ ई०) शेख गरफुद्दीन बू अली कलदर (१३२३ ई०) शेख सराजुल्लुद्दीन उसमान (१३५६) हजरत गेसूदराज बन्दा नेवाज तथा शेख बुरहानुद्दीन, आदि सूफी फकीरो ने हिन्दवी भाषा भी अपनाई।^४ अतः सूफी कवियों को भी यहाँ की भाषा अपनाने में कठिनाई नहीं हो सकती थी।

डलमऊ क्षेत्र में अवधी बोली जाती थी। अतः जनता में अपने संदेश प्रसारित करने के लिए मुल्ला दाऊद ने अवधी का ही चयन करना उपयुक्त समझा होगा। सूफी कवि जिस क्षेत्र के रहे हों वहाँ की भाषा में काव्य लिखते रहे हों। पंजाब के सूफी कवियों ने पंजाबी में ‘मसिपुन्नो’ ‘हीर राज्ञा’ आदि की कथाओं को सूफियाने ढग में पंजाबी में लिखा।^५ इसी प्रकार दौलत काजी, अलाउल आदि कवियों ने जो बगाल के रहने वाले थे, बगाल में लिखा।^६ अतः डलमऊ का कवि अवधी क्षेत्र में रहकर अवधी में लिखता है तो आश्चर्य नहीं होना चाहिए।

यह भी संभावना है कि अवधी की कोई काव्य परम्परा मुल्ला दाऊद से पूर्व विकसित हो चुकी होगी। ‘उक्ति व्यक्ति प्रकरण’ की भूमिका में डा० मुनीतिकुमार चटर्जी ने यह संकेत किया है कि कोसली भाषा बारहवीं शताब्दी के मध्य में पूर्ण रूप में विकसित हो चुकी थी।^७ जिसे आजकल हम अवधी कहते हैं उसको डा० चटर्जी ने पूर्वी हिन्दी की एक बोली कोसली बताया है^८। अवध तथा पूर्वी मध्य प्रदेश की यह भाषा थी। ‘उक्ति व्यक्ति प्रकरण’ की भाषा के विश्लेषण में ज्ञात होता है कि अवधी के रूप में यह कोसली या पूर्वी हिन्दी का एक पूर्व रूप है। जिस पर पीछे ‘सत्यवती कथा’, ‘रामचरितमानस’, ‘पद्मावत’ आदि लिखे गये।^९

१. ग्लिम्पसेज आफ मेडीवल इंडियन कल्चर, यूसुफ हुसेन, पृष्ठ १०५

२. वही, पृष्ठ १०५

३. अमीर खुसरो की हिन्दी रचनाएँ—बजरत्नदास, (ना० प्र० सं० काशी)

४. उर्दू इब्तदाई नश्वनुमा में सूफियायेकराम का काम—डा० अबदुल हक,

पृष्ठ १ से २५ तक

५. देखिये पंजाबी सूफी पोयट्स—लाजवंती रामकृष्ण

६. देखिये इस्लामी बांगला साहित्य—श्री सुकुमार सेन,

७. दामोदर पंडितकृत उक्ति व्यक्ति प्रकरण—भूमिका, पृष्ठ ७०

८. वही, पृष्ठ २

९. वही, पृष्ठ २

‘उक्ति व्यक्ति प्रकरण’ की ही भूमिका में डा० मोतीचन्द्र ने यह कहा है, ‘उक्ति व्यक्ति प्रकरण’ के लेखक दामोदर से स्पष्ट विदित हो जाता है कि पूर्वी उत्तर प्रदेश की जन भाषा पूर्वी हिन्दी को संस्कृत के पंडितों से भी मान्यता प्राप्त हो रही थी और भाषा निर्माण काल में नहीं थी बल्कि पूर्ण विकसित हो चुकी थी और भाषा सम्भवतः इसका अपना साहित्य था जो खो चुका है।^१

डा० चटर्जी तथा डा० मोती चन्द्र दोनों व्यक्तियों के अध्ययनों का यह निष्कर्ष है कि पूर्वी हिन्दी का विकास १२वीं शताब्दी के मध्य में हो चुका था। किन्तु इधर हाल में रोडा कवि की एक कृति मिल गई है जिसका नाम है ‘राउल वेल’। डा० माता प्रसाद गुप्त द्वारा सम्पादित उसका एक पाठ ‘हिन्दी अनुशीलन’ के धीरेन्द्र वर्मा विशेषांक में प्रकाशित हो चुका है। यह ग्यारहवीं शताब्दी की रचना है और इसमें एक कवि की कलापूर्ण अभिव्यक्ति है। डा० गुप्त का मत है कि इसकी भाषा पुरानी दक्षिण कोसली है, जिस प्रकार ‘उक्ति व्यक्ति प्रकरण’ की पुरानी कोसली है^३।

इस काव्य के प्रकाशित हो जाने के बाद एक महत्वपूर्ण तथ्य सामने आया है। अब हम सरलता पूर्वक कह सकते हैं कि दक्षिण कोसली में जो अवधी का एक पूर्व रूप है, ग्यारहवीं शताब्दी में काव्य रचना हो रही थी। अतः मुल्ला दाऊद की प्रौढ़ कृति ‘चदायन’ कदाचित् अवधी की पहली कृति नहीं होगी, इसके पूर्व भी कोसली परम्परा रही होगी। सम्भवतः ११ वीं शताब्दी से लेकर चौदहवीं के बीच का साहित्य भविष्य में प्राप्त हो सके जिसकी अब अधिक सम्भावना ‘राउलवेल’ की प्राप्ति के पश्चात् हो गयी है।

ऐसा हो सकता है कि एक बार जब मुल्ला दाऊद ने अवधी भाषा को ग्रहण कर लिया तो फिर अवधी तथा पूर्वी हिन्दी क्षेत्र के सूफियों के लिए यह काव्य की साम्प्रदायिक भाषा बन गयी। अवधी तथा भोजपुरी क्षेत्रों के परवर्ती सूफी कवियों ने प्रायः अवधी और दोहा-चौपाई में अपने प्रेमाख्यान लिखे हैं। [लिनिवस्टिक

१. उक्ति व्यक्ति प्रकरण, भूमिका पृष्ठ ७४

२. हिन्दी अनुशीलन, धीरेन्द्र वर्मा विशेषांक वर्ष १३ अंक १, २ सन् १९६०

३. हिन्दी अनुशीलन, धीरेन्द्र वर्मा विशेषांक, वर्ष १३ अंक १, २
सन् १९६० पृष्ठ २३

(अ) कुछ नमूने इस प्रकार हैं :—

अइ (सी) बेटिया जा घर आवइ । ताहि कि तूलिम्ब कोए पावइ ।।

वही पृष्ठ २६

(ब) हांस गइ जा चालति अइसी । सावां खरणहु राउल कइसी ।।

जहि धरे अइसी ओ लगं पइसइ । तं घर राउल जइसउं दीसइ ।।

वही—पृष्ठ २७

सर्वे' से यह ज्ञात होता है कि मुजफ्फरपुर तक बिहारी भाषाओं के क्षेत्रों के भी मुसलमान अवधी को ही अपनी बोल-चाल की भाषा मानते हैं, इसलिए अवधी के इन पूर्ववर्ती क्षेत्रों के सूफी और सत मुसलमान कवियों ने यदि अवधी में रचनाएँ की, तो अपनी बोलचाल की भाषा में ही की। लि० स० आ० इ०, जिल्द ६, पृष्ठ ९।

मराठी में सम्भवतः महानुभाव पथ के प्रवर्तक महात्मा चक्रधर की सर्व-प्रथम हिन्दी वाणी प्राप्त होती है। इसके पश्चात् कवियित्री महदायिसा ने भी हिन्दी में रचना की। फिर बारकरी सम्प्रदाय के ज्ञानेश्वर महाराज की हिन्दी वाणी प्राप्त होती है। इसके बाद अधिकांश सतों ने हिन्दी में रचनाएँ की। नामदेव, गोदा महाराज, सेनानाई, सत एकनाथ तथा अन्य सतों ने हिन्दी को अपनाया^१। हिन्दी में लिखने की मराठी सतों में परम्परा ही चल निकली। इसी प्रकार अवधी भी सूफियों की साम्प्रदायिक भाषा बन गई होगी।

खण्डों का विभाजन

फारसी मसनवियों में सुखिया एक एक प्रसंग के बाद दी जाती है। निजामी अमीर ख़ुसरो, जामी, फ़ैजी आदि सभी ने प्रसंगों के अनुकूल अपनी सुखिया दी है। हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों की मूल प्रतियों में भी फारसी में सुखिया दी गयी है और वे सुखिया लेखकों द्वारा दी गई प्रतीत होती है। अतः यह लगता है कि हिन्दी के सूफी कवियों ने भी इस सम्बन्ध में फारसी मसनवियों का अनुकरण किया है। संस्कृत के महाकाव्यों की भाँति इनका खण्डों में विभाजन नहीं हुआ है। महाकाव्य का लक्षण बताते हुए आचार्य विश्वनाथ ने अन्य लक्षणों के साथ यह भी कहा है "महाकाव्य में आठ सर्ग से कम नहीं होते और ये सर्ग भी ऐसा हुआ करते हैं जो न तो बहुत छोटे हों और न बहुत बड़े।"^२ इस प्रकार का कोई नियम न तो फारसी में है और न हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों में ही इस प्रकार का कोई विभाजन मिलता है।

(ब) असूफी काव्य रूप, भाषा तथा शैली

सूफी प्रेमाख्यानों में प्रायः एक प्रकार का काव्य रूप पाया जाता है किन्तु असूफी प्रेमाख्यानों में काव्य के विभिन्न रूपों के दर्शन होते हैं। अवधी, ब्रज, राजस्थानी आदि विभिन्न क्षेत्रों की भाषाएँ इन असूफी प्रेमाख्यानों में प्रस्तुत हुई हैं। काव्य रूपों की दृष्टि से इन प्रेमाख्यानों का कोई वर्गीकरण उपयुक्त नहीं

१. हिन्दी की मराठी सतों की देन—विशेषकर चौथा अध्याय,

२. नातिरचल्पा नाति दीर्घा: सर्गा अष्टाधिका इह।

नाना वृत्तभयः कापि सर्गः कश्चन दृश्यते॥

साहित्य दर्पण अनुवादक डा० सत्यव्रत सिंह पृष्ठ ५५०

चौखम्भा विद्याभवन, वाराणसी, १।

होगा फिर भी सुविधा के लिए हम उनको तीन वर्गों में विभाजित कर सकते हैं। (१) स्वतंत्र शैली के प्रेमाख्यान (२) मसनवी शैली से प्रभावित प्रेमाख्यान (३) हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों की शैली से प्रभावित प्रेमाख्यान। स्वतंत्र शैली के प्रेमाख्यानों में 'ढोलामारू रा दूहा', 'लखमसेन पद्मावती' 'बीसलदेव रास', 'माधवानल कामकदला प्रबंध', 'मधुमालती', 'सदयवत्स सावलगा', आदि हैं। मसनवी शैली से प्रभावित आलमकृत 'माधवानल कामकदला' तथा जानकवि की लगभग २० रचनाएँ हैं। सूफी प्रेमाख्यानों से प्रभावित प्रेमाख्यान 'रसरतन', 'नलदमन', 'प्रेम प्रगास', 'पुहुपावती' आदि हैं।

स्वतंत्र शैली के प्रेमाख्यान

'ढोला मारू रा दूहा' की भाषा पश्चिमी राजस्थानी है। इसमें दूहा, गाहा, सोरठा छंदों का प्रयोग हुआ है। सम्पूर्ण काव्य में कथा की एक श्रृंखला सी है। अतः इसको प्रबंध काव्य कह सकते हैं किन्तु कथा के प्रारम्भ में कवि ने किसी की वदना नहीं की है और न भारतीय काव्यों की परम्परागत शैली में कवि ने रचना का उद्देश्य आदि लिखा है।

बीसलदेव रास

'बीसलदेव रास' रास परम्परा का एक काव्य है। अपभ्रंश में रास काव्यों की रचना होती रही है। 'सदेश रासक' इस परम्परा का एक प्रख्यात प्रेमाख्यान है जिसमें चउपड़, लकोडय, अडिल्ला, मडिला, पद्धडिया, कन्न अथवा बत्थु, कामिणी मोहण, दुवई, खणिज्ज, गाहा, दोहा, चूडिल्लय, पुल्लय, डोमिलय, रड्डा, बत्थु, खडहडय, सधय, मालिनी, नदिणी, भभरावलि, आदि छंद प्रयुक्त हुए हैं। "रासक" नाम भी स्वयं रासक छंद के आधार पर दिया गया बताया गया है। 'बीसलदेव रास' में रासक छंद का प्रयोग न होकर एक गेय छंद का प्रयोग हुआ है। यह गीतिबद्ध रासपरंपरा की कृति है। इस काव्य की भाषा पुरानी पश्चिमी राजस्थानी है।

लखमसेन पद्मावती

'लखमसेन पद्मावती' भी राजस्थानी का एक काव्य है। कवि ने शारदा तथा गणेश की वदना से काव्य प्रारम्भ किया है। यह चउपड़ बंध काव्य रूप में प्रस्तुत दिया गया है जिसमें चउपड़, के साथ-साथ वस्तु, नराच, दूहा आदि छंदों का प्रयोग हुआ है। कवि ने काव्य के प्रारम्भ में अपनी कृति की रचना काल भी दिया है। काव्य रचना का उद्देश्य भी इसमें कवि ने बताया है।

माधवानल कामकदला प्रबंध

इसकी भाषा पुरानी पश्चिमी राजस्थानी है जो जूनी गुजराती के निकट है। इसलिए इसका विवेचन गुजराती साहित्य के इतिहासकारों में भी किया

गया है^१। उसमें दूहा, छंद का प्रयोग हुआ है। यह भी एक प्रबंध काव्य है जिसका आठ अंगों में विभाजन हुआ है। कवि ने भारतीय काव्यों की परम्परागत शैली में वदना की है किन्तु कामदेव की वदना प्रारम्भ में की गई है। इसके पश्चात् कवि ने सरस्वती, गणेश आदि की वदना की है। कवि ने रचना का प्रयोजन भी स्पष्ट किया है। इसके पश्चात् अपना परिचय देते हुए उन्होंने विनम्रता का भी प्रदर्शन किया है।

मधुमालती

इस काव्य की भाषा ब्रजभाषा है जिस पर राजस्थानी का यशोष्ट प्रभाव दिखाई पड़ता है। काव्य की चउपई बंध परम्परा में इसकी रचना हुई है। चउपईयों के बीच बीच में दांहे, सोरठे, और कभी कभी संस्कृत के अनुष्टुप आ जाते हैं जो कि परवर्ती संस्कृत रचनाओं से उद्धृत हैं। इसकी कथा विधि कुछ शृङ्खलात्मक है। मूल कथा के साथ साथ इस काव्य में अनेक साक्षी कथाएँ भी आती हैं। जिनकी महायता में मवादों में वक्ता अपने कथनों की पुष्टि करते हैं। ये सारी कथाएँ प्रायः प्रेम के विविध पक्षों का निरूपण करती हैं और पूर्ववर्ती प्रेम कथा साहित्य से ली गयी हैं किन्तु कुछ कथाएँ नीति मूलक हैं जो पूर्ववर्ती नीति साहित्य से ली गई हैं।

सदयवत्समाबलिंगा

सदयवत्समाबलिंगा कथा राजस्थानी में लिखा गया कथा प्रबंध है। इसके वार्ताबंध तथा चउपई बंध रूप मिलते हैं। वार्ताबंध रूप आकार में छोटे बड़े कई प्राप्त हैं जिनमें गद्य वार्ताभा के बीच बीच दोहा, चद्रायणा, अथवा अरिल्ल छंद आते हैं। चउपई बंध रूप में भी बीच बीच में छंद आते हैं किन्तु मुख्य छंद चउपई है। चउपई बंध रूप केशव कीर्तिवर्धन का है जो कि सत्रहवीं शताब्दी ईसवी का है। पुराना रूप वार्ताबंध ही है।

छिताई वार्ता

‘छिताई वार्ता’ की भाषा ब्रज भाषा है जिसमें अरबी फारसी के शब्द भी काफी संख्या में प्रयुक्त हुए हैं। अमली, आलम, उमरा, जनाब, जासूस, हरम आदि शब्द इसमें अरबी के हैं। सवार कमान, कूजा, खरबूजा, चाबुक जहान आदि फारसी के शब्द हैं। यह चउपई-बंध काव्य रूपकी रचना है जिसमें वस्तुबंध, सोरठा, दोहरा, आदि छंदों का प्रयोग भी बीच बीच में हुआ है। काव्य के प्रारम्भ में गणेश वन्दना की गयी है, फिर सरस्वती की वदना करके काव्य प्रारम्भ किया गया है। कथा के प्रारम्भ में ही काव्य का रचनाकाल भी दिया गया है।

मैनासत

दोहा चौपाई में लिखा गया अवधी का काव्य है। इस काव्य में केवल एक प्रसंग को लेकर प्रबध रचा गया है। 'ढोला मारू' 'छिताई वार्ता', 'माधवानल कामकदला' आदि की भाँति इसमें सम्पूर्ण कथा नहीं है। इसमें बीच बीच में सोरठा भी आता है। सूफियो की भाँति इसमें दोहा-चौपाई का क्रम निश्चित नहीं है।

रूपमंजरी

'रूपमंजरी' भी अवधी में लिखा गया काव्य है इसमें दोहा-चौपाई के अतिरिक्त एक गाथा भी आती है। इसमें छंदों के प्रयोग का कोई क्रम निश्चित नहीं है। दोहे से काव्य प्रारम्भ होता है फिर १४ चौपाई के बाद दोहे का क्रम रखा गया है। किन्तु यह क्रम अंत तक नहीं बना रहता। कभी १२ चौपाइयों के बाद दोहा आता है तो कभी ५ चौपाइयों के बाद ही दोहा आ जाता है। प्रेममय परमज्योति परमेश्वर की वदना करके काव्य प्रारम्भ किया गया है।

वेलिक्रिसन रुक्मणी री

इस काव्य की भाषा डिगल है। भारतीय काव्यों के अनेकूल ही कवि ने मंगलाचरण के पश्चात् विष्णु भगवान की वदना की है। इसके पश्चात् कवि ने अपनी विनम्रता का प्रदर्शन किया है। और सकेत किया है कि यह शृंगार का ग्रंथ है। दोहलो छंद काव्य में प्रमुख है। इस काव्य में शुद्ध और साहित्यिक भाषा का निखरा रूप सामने आता है। इसके अन्त के एक छंद में काव्य का रचनाकाल दिया गया है। कवि ने एक लम्बा रूपक दिया है जिससे वेलि नाम देने का रहस्य प्रकट किया है। कवि ने कहा है इस कथा का बीज भागवत में मिला। इस वेलि रूपी लता में अक्षर समूह रूपी पत्ते हैं। दोहलो में वर्णन किया गया यशरूपी परिमल है। इसके नवरस रूपी तनुओं की निशिदिन वृद्धि होती जा रही है। रसिक मधुर है, भक्ति मजरी है। इसमें कुछ साधन के फूल तथा मुक्ति का फल प्राप्त होता है^१।

मसनवी शैली से प्रभावित काव्य

मसनवी शैली से प्रभावित आलमकवि का 'माधवानल कामकदला' एक उत्कृष्ट काव्य है जो दोहा चौपाई में लिखा गया है। कवि ने प्रारम्भ में परम ब्रह्म परमेश्वर की वदना की है। इसके पश्चात् शाहेवक्त अकबर का कीर्तिगान किया है फिर काव्य का रचनाकाल दिया है। इस काव्य में पाँच चौपाई के बाद दोहे का क्रम रखा गया है। इसमें दोहरा और सोरठा का भी प्रयोग हुआ है जिसका उल्लेख काव्य के अन्त में आलम ने स्वयं कर दिया है।^२

१. वेलिक्रिसन रुक्मणी री, छंद २९१-२९२

२. कथा चौपही आलम कीन्हों। पहिले कथा सुवन सुनि लीन्हों॥

कहु कहुं बीच दोहरा परे। कहुं आनि सोरठा धरे॥

जानकवि की रचनाएँ

जान कवि की रचनाएँ मसनवी शैली से प्रभावित हैं। उन्होंने लगभग बीस प्रेमाख्यान लिखे हैं। प्रायः प्रत्येक काव्य के प्रारम्भ में अल्लाह, रसूल, उनके चार दोस्त और शाहेवक्त की वदना की गयी है। इसके पश्चात् कवि ने रचनाकाल का भी उल्लेख किया है। कवि ने अपनी कृतियों में पीर शेख मुहम्मद चिश्ती का भी उल्लेख किया है। किन्तु कवि की रचनाओं में सूफी दर्शन नहीं पाया गया। प्रेमकथाएँ हे अतः प्रेम का प्रमग आता है किन्तु निर्वाह सूफी प्रेमाख्यानों के ढंग पर नहीं हुआ है। जान ने चौपाई दोहा, मुख्य रूप से अपनाया है। छीता कथा में चौपाई दोहे का प्रयोग मिलता है। किन्तु कभी १० चौपाइयों के बाद दोहे का क्रम आता है तो कहीं ११ के बाद। 'कथा पुहुपअरिपा' में कवि ने पाच चौपाइयों के बाद दोहे का क्रम रखा है। 'कथा रतनमजरी' में भी पाच चौपाइयों के बाद दोहे का क्रम रखा गया है। 'कथा मधुकर मालती' में भी यही क्रम अपनाया गया है। 'कथा कवलावती' में छः चौपाइयों के बाद दोहे का क्रम रखा गया है। "देवलदेकी चउपई में कवि ने चउपई दोहा के साथ सबैया आदि छंदों का प्रयोग किया है। 'कथा कामलता' में चौपाई और दोहा का उपयोग किया गया है। पाच चउपाइयों के बाद दोहे का क्रम इस काव्य में रखा गया है।

उस प्रकार हम दखते हैं कि मसनवी शैली से प्रभावित होते हुए भी जान ने विभिन्न प्रकार के छंदों का चयन किया है जब कि अवधी-भोजपुरी क्षेत्रों के कवि प्रायः दोहा-चौपाई तक सीमित रहे हैं।

सूफी प्रेमाख्यानों की शैली से प्रभावित काव्य

सूफी प्रेमाख्यानों की शैली में प्रभावित काव्यों में सर्वप्रथम 'रसरतन' का नाम लिया जा सकता है। यह काव्य अवधी में लिखा गया है। इसमें छप्पय, शार्दूल, त्रोटक, पदधडी, भुजगी, सोरठा, कवित्त, मोतीदाम, सबैया आदि छंदों का भी प्रयोग हुआ है। कवि ने ईश्वर की वदना के पश्चात् शाहेवक्त का गुणगान किया है। फिर अपना परिचय दिया है।

नलदमन

'नलदमन' में सूफी प्रेमाख्यानों की भाँति प्रारम्भ में कवि ने ईश वदना की है। फिर शाहेवक्त शाहजहाँ का गुणगान किया है। इसके बाद अपना परिचय देते हुए गुरु की वदना की है। काव्य दोहा चौपाई में लिखा गया है। इसमें आठ अर्त्तलियों के बाद दोहे का क्रम रखा गया है। भाषा अवधी है।

प्रेम प्रगास

'रसरतन' और 'नलदमन' की भाँति यह भी सूफी प्रेमाख्यानों की शैली

सुनत सुवन यह कथा सुहाई। अति रसाल पंडित मनभाई॥

हिन्दी प्रेम गाथा काव्य संग्रह, पृष्ठ २३१

से प्रभावित होकर लिखा गया है। कवि ने काव्य के प्रारम्भ में परमेश्वर की वदना की है। इसके पश्चात् गुरु की महिमा गाई है फिर अपना परिचय दिया है। कवि ने शाहेवक्त शाहजहा का भी गुणगान किया है फिर काव्य का रचनाकाल दिया है। इस काव्य में दोहा, चौपाई, सोरठा, कुडलियाँ, अरील आदि छंद प्रयुक्त हुए हैं। प्रायः पाँच चौपाइयों के बाद विश्राम का क्रम दिया गया है। परन्तु छंद चौपाइयों के बाद भी विश्राम का क्रम आया है। इस काव्य की भाषा अवधी है। जिस पर भोजपुरी का प्रभाव है।

पुहुपावती

‘पुहुपावती’ में भी सूफी प्रेमाख्यानों की शैली का अनुकरण किया गया है। कवि ने प्रारम्भ में निराकार परमात्मा की स्तुति करते हुए शिव, काली और गणेश की वदना की है। इसके पश्चात् कवि ने गुरु मुलूकदास की वदना की है। फिर औरगजेब बादशाह का गुणगान किया है। इस काव्य में एक विचित्र बात यह पाई जाती है कि सूफी कवि जहाँ रसूल के चार मित्रों की वदना करते हैं वहाँ पुहुपावती के कवि ने अपने चार मित्रों की प्रशंसा की है जो उसके लिए चार भाइयों के सदृश हैं। ‘पुहुपावती’ की भाषा भी अवधी है जिसमें आठ अर्द्धालियों के बाद एक दोहे का क्रम रखा गया है। दोहे के स्थान पर सोरठे भी आते हैं।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट हो जाता है कि असूफी प्रेमाख्यान गजस्थानी, अवधी, तथा ब्रज, तीनो भाषाओं में लिखे गये हैं। इनमें छंदों की विविधता है। दोहा-चौपाई, के अतिरिक्त सोरठा, सवैया, कुडलिया, अरिल्ल आदि छंद प्रयुक्त हुए हैं। लगभग आधे दर्जन कवियों पर सूफी प्रेमाख्यानों की काव्य शैली का भी प्रभाव दिखाई पड़ता है। प्राकृत तथा अपभ्रंश के काव्यों का प्रभाव केवल गणपति कृत, माधवानल कामकदला प्रबध तथा पृथ्वीराजकृत ‘वेलिक्रिसन रूकमणी री’ पर दिखाई पड़ता है, अन्य प्रेमाख्यानों में कवियों ने स्वतंत्र शैली का अनुकरण किया है।

(स) तुलनात्मक अध्ययन

सूफी प्रेमाख्यानों तथा असूफी प्रेमाख्यानों के काव्य रूपों में मौलिक अन्तर यह है कि सूफी प्रेमाख्यानों में फारसी मसनवियों तथा भारतीय काव्य रूपों का सामंजस्य हो गया है। जब कि असूफी कवियों में केवल आलम तथा जान की रचनाओं में सामंजस्य की यह प्रवृत्ति पाई जाती है।

सूफी कवि एक ओर जहाँ अल्लाह, रसूल, शाहेवक्त, पीर आदि की वदना कर आख्यान का प्रारम्भ करते हैं। वहीं कुछ कवि अपनी विनम्रता का भी प्रदर्शन करते हैं। मलिक मुहम्मद जायसी अपने को अन्य कवियों के पीछे चलने वाले बताते हैं। वह यह भी कहते हैं मैं पंडितों से विनती करता हूँ कि जो कुछ ब्रिटिया

हो उसे वे सुधार ले^१। मञ्जन भी विनम्रता का प्रदर्शन करते हैं। उनका कथन है “पडित हमारी विनती सुने, मैं दोनों हाथ जोड़कर कहता हूँ यदि अच्छा वचन सराह न सके तो छिद्रान्वेषण कर दोष न लगावे पडित बन हमें दोष न दे, हम अबोध हैं जो अपने को प्रकट कर रहे हैं।”^२ उसमान कहते हैं “कवियों के आगे मैं दीन होकर तथा पाव पडकर यह विनती कर रहा हूँ कि जो अक्षरों में त्रुटियाँ हों उसको सवार ले तथा दोष को छिपावे।”^३ ‘कुतुब मुश्तरी’ में विनय-प्रदर्शन की बात नहीं पाई जाती। खुदा के समक्ष कवि अपने को गुनहगार अवश्य कहता है^४। किन्तु अन्य कवियों की भाँति काव्य के सम्बन्ध में विनम्रता वह नहीं प्रदर्शित करता। ‘सैफुल मुलूक व वदीउल जमाल’ में भी विनय प्रदर्शन की यह बात नहीं पाई जाती।

भारतीय प्रबन्ध काव्यों में विनय प्रदर्शन संस्कृत, प्राकृत तथा अपभ्रंश प्रायः सर्वत्र पाया जाता है। ‘रघुवश’ में कालिदाम कहते हैं ‘मैं भलीभाँति जानता हूँ कि मैं रघुवश का पार नहीं पा सकता फिर भी मेरी मूर्खता देखिये कि तिनकों से बनी छोटी सी नाव लेकर अपार समुद्र को पार करने की बात सोच रहा हूँ। देखिए, मैं हूँ ताँ मूर्ख, पर मेरी साध यह है कि बड़े बड़े कवियों में मेरी गिनती हो। यह सुनकर लोग मुझ पर अवश्य हँसेंगे, क्योंकि मेरी यह करनी वैसी ही है जैसे कोई बीना अपने नन्हें-नन्हें हाथ ऊपर उठाकर उन फलों को तोड़ना चाहता हो जहाँ केवल लम्बे हाथ वालों की ही पहुँच हो सकती है।” प्राकृत के काव्य ‘लीलावर्द्ध कहा’ में कोऊहल निज कुल की प्रशंसा करते हुए अपने को अल्पबुद्धि पोषित करते हैं।^५ अपभ्रंश के काव्य ‘सदेश रासक’ में अद्बहमाण कहते हैं जिन्होंने अपभ्रंश में संस्कृत, प्राकृत और पैंशाची भाषाओं में कविता की तथा सुंदर काव्य को लक्षण, छंद अलंकार से विभूषित किया, मैं उन शब्द शास्त्र में

१. पद्मावत—छंद २३

२. मधुमालती—पृष्ठ १४

३. चित्रावली—छंद ३३

४. कुतुब मुश्तरी—पृष्ठ ९

५. कु सूर्यप्रभवो वशः कव चाल्पविषया मतिः ।

तितीर्षुर्दुस्तर मोहा बुड्ढमेनास्मि सागरम् ।

मद कवियशः प्रार्थी गमिष्याम्युपहास्यताम् ।।

प्राशुल्ये फले लोभादुद्वाहुरिव वामनः ।

—रघुवशम् २, ३ सम्पादक सीताराम चतुर्वेदी

६. तस्स तणएण एयं असार भइणा वि विरइयं सुणइ ।

कोऊहलेण लीलावइत्ति णामं कहा—रयण ।।

—लीलावर्द्ध कहा, गायी २२, पृष्ठ ७

कुशल प्राचीन विद्वानों और कवियों को नमस्कार करता हूँ जिनके द्वारा त्रिलोक मे सुन्दर चन्द बनाये तथा निर्दिष्ट किए गए।”^१

फारसी के कवि निजामी अपनी गरीबी का परिचय अवश्य देते हैं किन्तु विनय प्रदर्शन की प्रवृत्ति उनके काव्यों में नहीं पाई जाती। अमीर खुसरो तथा जामी आदि कवियों की मसनवियों में भी इस प्रवृत्ति का अभाव है। अतः हिन्दी के सूफी कवियों में यह प्रवृत्ति भारतीय परम्परा से ही आई हुई लगती है। हिन्दी के असूफी प्रेमाख्यानों में ‘ढोला मारू रा दूहा’ में विनय प्रदर्शन नहीं है। ‘बीसलदेव रास’ में भी यह प्रवृत्ति नहीं है। लखमसेन पद्मावती कथा, ‘सदयवत्स सावालगा’, चतुर्भुजकृत ‘मधुमालती’ तथा ‘मैनासत’ में भी कवि विनम्रता का प्रदर्शन करते नहीं पाये जाते। गणपति “माधवानल कामकदला प्रबन्ध में एक स्थान पर अपने को गुणहीन, अल्पमति, अवश्य कहते हैं।”^२ इस प्रकार अधिकांश कवि असूफी प्रेमाख्यानों में विनय-प्रदर्शन नहीं करते।

असूफी प्रेमाख्यानों में आलम कवि के ‘माधवानल कामकदला’ तथा जानकवि की ‘मधुकर मालति’, ‘कनकावति’, ‘कामलता’, ‘रतनावति’, ‘छीता’ तथा १५ अन्य प्रेमाख्यानों में हम्द, नात, शाहेवक्त की तारीफ, ये बातें पाई जाती हैं। किन्तु आलम ने भी विनय-प्रदर्शन नहीं किया है। इतना उन्होंने अवश्य कहा है कि कथा में कुछ मेरी अपनी कृति है, कुछ चोरी का है। मैंने कथा संस्कृत में सुनी फिर चौपाई जोड़कर उसे भाषा में किया^३।

उत्तरी भारत के हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों में प्रायः दोहा चौपाई का प्रयोग हुआ है। असूफी प्रेमाख्यानों में दोहा चौपाई के अतिरिक्त अन्य प्रकार के छंद भी प्रयुक्त हुए हैं। जिनमें गाहा प्राकृत का एक प्रचलित छंद है जिसका उपयोग अपभ्रंश के काव्यों में हुआ है^४। दूहा भी अपभ्रंश का छंद है। सरहपाद का दोहा

१. अवहट्टय सकक्य पाइयंमि पेसाइयमि भासाए ।

लखणछंदाहरणे सुवइत्तं भूसिय जेहि ।।

पुव्वच्छे याण नमो सुवइण य सइ सत्थ कुसलाण ।

तिय लोए सुच्छदं जेहि कय जेहि णिच्छिट्ठ ॥ संदेश रासक ५, ४

२. गुण हीणउ रहि गामडइ, गणपतिनी मति अल्प ।

प्रकट दूहा पचवीस सई, करबानु सकल्प ॥

माधवानल कामकदला प्रबंध, पृष्ठ ३

३. कछु अपनी कछु परकृति चोरो । जथा सकति कर अछर जोरो ।

कथा संस्कृत सुनि कछु थोरी । भाषा बाधि चौपही जोरी ॥

आलमकृत, माधवानल कामकदला, पृष्ठ १८५

हिन्दी प्रेमगाथा काव्य सग्रह, प्रयाग ।

४. संदेश रासक—संपादक श्रीजिन विजयमुनि तथा श्रीहरि बल्लभ भयाणी,

भूमिका, पृष्ठ ६९

कोश अपभ्रंश में लिखा हुआ एक प्रसिद्ध ग्रंथ है^१। अडिल्ल भी अपभ्रंश का छंद है। चउपई जिसका हिन्दी के असूफी प्रेमाख्यानों में प्रचुर प्रयोग हुआ है, अपभ्रंश से आया हुआ छंद है। इसके एक चरण में १५ मात्राएँ होती हैं और तुकान्त में गुरु आते हैं। 'नेमिनाथ चउपई' विनयचन्द सूरिका इस छंद में लिखा हुआ बारहमासा प्रसिद्ध प्राचीन काव्य है^२। दोहा और चौपाई अपभ्रंश के ही कुछ छंदों के विकसित रूप हैं जिसके सम्बन्ध में इस अध्याय के (अ) खण्ड में विचार किया गया है। यह बात अवश्य है कि सूफी कवियों ने छंदों के प्रयोग का एक निश्चित क्रम स्थिर किया था जब कि असूफी कवियों ने सदैव क्रम का निर्वाह नहीं किया है। हिन्दी क्षेत्र के सूफी कवियों ने सात या पांच चौपाइयों के बाद दोहे का क्रम रखा है। किन्तु दोहा चौपाई में लिखने वाले नददास, सूरदास, धरणीदास, दुखहरणदास, सबने प्रायः पृथक् पृथक् क्रम रखा है और उस क्रम निर्वाह का कोई प्रयत्न नहीं किया है। छंदों की दृष्टि से दक्खिनी मसनवियों में फारसी मसनवियों का अनुकरण अधिक दिखाई पड़ता है। फारसी और अरबी के शब्दों की प्रचुरता भी इन मसनवियों में पाई जाती है।

दक्खिनी को छोड़कर शेष सूफी प्रेमाख्यान लगभग एक ही प्रकार की शैली में लिखे गये हैं। असूफी प्रेमाख्यानों की भिन्न-भिन्न शैलियाँ हैं। प्रायः सभी प्रेमाख्यानों की अपनी अलग-अलग शैलीगत विशेषताएँ हैं। उनमें एक रूपता नहीं पाई जाती। असूफी प्रेमाख्यानों में जो काव्य सूफी प्रेमाख्यानों से प्रभावित है उनमें एक विशेष बात यह पाई जाती है कि हिन्दू होने के नाते इन कवियों ने रसूल और उनके चार दोस्तों का गुणगान अपने काव्यों में सूफियों की भाँति नहीं किया है।

भाषा

सूफी प्रेमाख्यानों में उत्तरी भारत के हिन्दी प्रेमाख्यानों में अवधी भाषा का प्रयोग हुआ है। दक्षिण के प्रेमाख्यानों की भाषा दक्खिनी है जिस पर अरबी-फारसी का प्रभाव गहरा है। असूफी प्रेमाख्यानों में राजस्थानी, अवधी, ब्रज, का प्रयोग हुआ है। अवधी क्षेत्र के सूफी कवियों ने फारसी-अरबी के शब्दों का अपेक्षाकृत कम उपयोग किया है। असूफी प्रेमाख्यानकारों ने स्वतंत्रतापूर्वक अरबी फारसी के शब्दों को ग्रहण किया है।

संक्षेप में हम यह कह सकते हैं कि अवधी के सूफी प्रेमाख्यान मसनवियों से प्रभावित होते हुए भी भारतीय परम्पराओं के अधिक निकट हैं। दक्खिनी के प्रेमाख्यान इसके कुछ अपवाद स्वरूप अवश्य हैं, कुतुबन, जायसी, मझन, उसमान, शेखनवी आदि सूफी कवि भारतीय छंदों को ग्रहण करते हैं। और असूफी परम्पराओं के कवियों ने छंद भी अपभ्रंश से ग्रहण किये हैं। अतः परम्परागत दृष्टि से इनमें समानता अधिक और विषमता कम देखी जा सकती है।

१. दोहाकोश, राहुल सांकृत्यायन

२. हिन्दी के विकास में अपभ्रंश का योग, पृष्ठ ३०२

अध्याय—१०

उपसहार

प्रस्तुत प्रबंध में लगभग तीन सौ वर्षों के इतिहास की दो प्रमुख धाराओं का अध्ययन प्रस्तुत किया गया है। इस अध्ययन के जो परिणाम हैं उनको संक्षेप में इस प्रकार रखा जा सकता है।

प्रेमाख्यान साहित्य की दो परम्पराएँ इस काल में लगभग समानान्तर विकसित होती रही। [सूफी प्रेमाख्यानों ने भारतीय जन जीवन से पोषण तत्व लिया। उनके प्रेमनिरूपण, कथा संगठन, चरित्राकन, प्रतीक योजना, काव्यरूप सब पर भारतीय प्रभाव है। किन्तु प्रेम की मूल भावधारा इन कवियों ने ईरान और भारत के सूफियों से ग्रहण की। इन सूफी प्रेमाख्यानों का उदय भारतीय और ईरानी परम्पराओं के सामंजस्य से हुआ। इन कवियों के समक्ष एक ओर फारसी के लैला मजनूँ, शीरी खुसरो, यूसुफजुलेखा, आदि प्रेमाख्यानों की परम्परा थी तो दूसरी ओर भारत की उषा अनिरुद्ध, दुष्यन्त-शकुंतला, नलदमयंती तथा माधवानल कामकदला आदि कथा की।]

इसके विपरीत असूफी प्रेमाख्यान विशुद्ध भारतीय पृष्ठ भूमि में विकसित होते रहे। जब भारत में सूफी प्रेमाख्यानों का व्यापक प्रचार हो गया तब असूफी प्रेमाख्यानकारों ने भी उनसे प्रभावित होकर नवीन शैली में काव्य लिखना प्रारम्भ किया। 'रस-रतन' 'नलदमन', 'प्रेम प्रगास' तथा 'पुहुपावती', सूफियों से प्रभावित हैं, किन्तु इनकी मूल भावधारा भारतीय रही है।

सूफी प्रेमाख्यानकारों का उद्देश्य अपना सदेश लोक जीवन में प्रसारित करना था, अतः उन्होंने अपने काव्यों को भारतीय वातावरण में प्रस्तुत किया। लोक-जीवन से उन्होंने कथाएँ ली, परम्पराएँ ली, प्रवृत्तियाँ ली, लोक मानस में उनके सदेश इन्हीं माध्यमों से प्रसार पा सकते थे। इन कवियों का जन जीवन पर कहा तक प्रभाव रहा यह कहना अवश्य कठिन है।

मध्ययुग के सत कवियों पर सूफी काव्य परम्परा का गहरा प्रभाव दिखाई पड़ता है। सत कवियों में विरह के चित्रण की जो तीव्रता है वह सम्भवतः सूफियों की परम्परा से आई है। कबीर ने कहा है —

बिरहा बुरहा जिनि कहौ, बिरहा है सुलितान।

जिस घटि बिरह न सचरै, सो घट सदा मसान।।

कबीर हसणा दूरि करि, करि रोवण सो चित्त ।

बिन रोया क्यू पाइए, प्रेम पियारा मित्त ॥^१

सत दादू ने भी कहा है “पहले ससार मे विरह आया फिर पीछे प्रेम का प्रकाश आया” । ” पिछले अध्यायो मे हमने इस पर विचार किया है कि सूफियो मे विरह को असाधारण महत्व दिया गया है । [सत कवियो ने भी विरह का जो इतना महत्व दिया है उसके मूल मे सूफी प्रभाव समझा जा सकता है । परवर्ती सत कवि धरणीदास तथा दुखहरणदास ने तो सूफियो की शैली मे प्रेमाख्यान ही लिखा । अतः हम देखते है कि सूफी कवियो ने भारतीय जीवन और चिन्तनधारा पर गहरा प्रभाव छोडा है ।]

असूफी प्रेमाख्यानक साहित्य मुख्यतः काव्य की दृष्टि से लिखा गया है । इस साहित्य मे प्रेम चित्रण के विविध रूप सामने आते है । दाम्पत्य, काम, सत, अध्यात्म, इन सभी दृष्टियो से प्रेमाख्यान लिखे गये है । ये प्रेमाख्यान मानवीय हृदय की नैसर्गिक भावनाओ के काव्य है । इनमे प्रेम की स्निग्ध पुकार है, विरह की तडप है, आत्मसमर्पण का आग्रह है इसीलिए ये हमारे हृदय को सहज ही स्पर्श करते है ।

सूफी कवियो का मुख्य उद्देश्य जन जीवन मे प्रेम का सदेश फैलाना था इसीलिए उन्होने काव्य की रचना की किन्तु उनमे साहित्यिक सौष्ठव का अभाव नही है । सूफी मतवाद जीवन की उपेक्षा करके नही चला ।

लौकिक प्रेम ही ईश्वरीय

प्रेमाख्यानों के माध्यम से अपनी बात कहने मे उन्हें सरलता हुई । काव्य का सौंदर्य भी इस कारण सूफी काव्यो मे अक्षुण्ण बना हुआ है । सपूर्ण सूफी साहित्य मे सौंदर्य की एक स्वस्थ प्राणधारा दिखाई पडती है । यही सौंदर्य दृष्टि साहित्य की आत्मा होती है । जिस साहित्य मे सौंदर्य की अनुभूति होगी, पकड होगी, अभिव्यक्ति होगी, वह निस्सदेह उच्चकोटि का काव्य होगा । ‘मृगावती’ ‘पद्मावत,’ ‘मधुमालती’ ‘चित्रावली’ ज्ञानदीप’ कुतुब मुश्तरी “सैफुलमुलूक व वदीउलजमाल,” “चन्द्रबदन व महियार”, आदि सभी मे यह सौंदर्य-दृष्टि है । ये कवि सौंदर्य की बाह्य सीमा को ही नही स्पर्श करते बल्कि उसकी अन्तरात्मा मे प्रवेश करते है और शाश्वत सौंदर्य की अनुभूति कराने का

१. कबीर ग्रंथावली — विरह की अंग (ना० प्र० स० काशी)

२. पहली आगम विरह का, पीछे प्रीति प्रकाश ।

प्रेम मगन लै लीन मन, तहाँ मिलन की आस ॥

दादू दयाल की बानी, भाग १, विरह को अंग, ९९

बेलविडियर प्रेस, प्रयाग (सन् १९२८)

प्रयास करते हैं। इसीलिए तो इनमें काव्य का सरस और प्राजल रूप देखा जाता है।

इन कवियों की मूल भावनाओं को न पकड़ पाने के कारण इनके साथ अन्याय कम नहीं किया गया है। इन्हें इसलाम का प्रचारक कहा गया है और अनुदार होकर इसी प्रकार के अन्य आक्षेप लगाये गये हैं। इन प्रेमाख्यानों के पुनर्मूल्यांकन की आवश्यकता है। ये कवि निस्सदेह मुसलमान थे। इनके भीतर इस्लामी सस्कार और परम्पराएँ सुरक्षित हैं किन्तु केवल इसीलिए ये उपेक्षणीय नहीं हो सकते। सूफियों की दृष्टि सदैव मानवतावादी रही है। फारसी के सूफी कवि सनाई ने कहा है “तुम्हें उन लोगों का साथ छोड़ देना चाहिए जो मंदिर और मसजिद के झगड़े में पड़े हुए हैं। जब मसजिद में कीचड़ भर जाये तब किबला को जाकर उजाड़ डाले।”^१

एक अन्य सूफी कवि ने कहा है “मैं इश्क का काफिर दीवाना हूँ, मुझे मुसलमान होने के जरूरत नहीं है और जो कहो कि तुम जनेऊ भी तो नहीं पहनते हो तो मेरी रग रग में तार गया हुआ है। मुझे जनेऊ भी दरकार नहीं है।”^२

सूफी मत सदैव आत्मा के शुद्धीकरण और प्रेम पर जोर देता रहा है। भारत के सूफी कवियों ने भी ऐसा ही किया है। उन्होंने सकीर्णताओं से उठकर जीवन को उदात्त बनाने का सदेश दिया। हिन्दी के सूफी प्रेमाख्यानों में भी यह भावनाएँ मुखर हुई हैं। अतः इन कवियों की समीक्षा करने के लिए अत्यन्त उदारदृष्टि रखना आवश्यक है। अपनी निज की सकीर्णताओं में वधकर सूफी प्रेमाख्यानों के अध्ययन से ठीक परिणाम नहीं निकाला जा सकता।

असूफी प्रेमाख्यानक साहित्य का भी अध्ययन हिन्दी में अत्यल्प हुआ है। यह हिन्दी साहित्य के इतिहास की एक मुख्य धारा है। इसमें सामान्य जीवन का उदात्त प्रेम, दाम्पत्य, सतीत्व और एकविष्टता का निश्छल रूप सामने आया है अतः इस नये युग में भी जब कि जीवन में इतनी भागदौड़ है, इतनी छीना झपटी है और हमारी मानवता को दबाकर पाशविकता उभरती आ रही है। हमें अपनी इन सांस्कृतिक उपलब्धियों की ओर दृष्टिपात करना पड़ेगा जिसमें जीवन को सजाने, सवारने तथा हमारी मनोवृत्तियों का सस्कार करने की शक्ति है।

१ नंगे ई मसजिद परस्तां रा दरे दीगर जनेम

चू कि मसजिद लायगह शुद किबलरा वीरा कुनेम

ईरान के सूफी कवि पृष्ठ ४१

२. काफिरे इश्कम मुसलमानो मरा दरकार नेस्त

हररगे मनतार गस्तां हाजते जुन्नार नेस्त

हिन्दी पर फारसी का प्रभाव—पृष्ठ ७३

नामानुक्रमशिका

(अ)

अगदेश ५७
अबरसेन ५३, ११५, २१४
अकबर ३, ८, १०, ११, ८७,
११०, १६२, १९४, २६४
अकबरुद्दीन सद्दिकी १२७
अखरावट ६९, ७०, ७१, ७२
अगरचन्द नाहटा ९४, १०५
अजमेर ८, ९, ९३, ९८
अजमेरगढ ९२
अजयपाल ९६, १७९
अजीज बिन मुहम्मद नसफी १२
अजोधन ९
अतारिद १९२, २५०
अद्दुलमान ५६, ९२, ९४, २६७
अत्तार २२८
अनिरुद्ध ४७, ५३
अनुराग बाँसुरी ८५, १७५
अनूपगढ ११६, १५३
अफलातूनी ६
अब्दुलकादिर जिलानी ७, १५, २३
अब्दुल हक २५९
अब्दुल रहमान ५९
अबुल हसन अली हुज्वेरी ११
अबू बकर ६९
अबू बकर कलाबाधी ६
अबू मजीद २३२
अभय ५६
अभिज्ञान शाकुतल ३८, ३९, ४०,
४१, ४७, १८५
अमरपुरी ११६
अमरावती १०६, १८०, १८१
२३८, २३९
अमृत कुड ७, ८
अमरसेन १६

१८

अमीरखुसरो ३, ८, १८, २५, ३१,
३२, ३३, ३४, ३५, ५३, ९१,
११३, १५४, १५६, १६९, २५६,
२५९, २६१, २६८
अयाज ५
अयोध्या ४५, ११३
अरब २८
अलअसारी १८
अल्कापुरी ५०
अकुलशरी १८
अल् किदी ६
अलगजाली ३, ६, ७, १३, ३४,
२४६
अलगजाली दी मिस्टिक ३, ६, ७,
१३, २२, ३४
अल्फराबी १२
अलसराज ६, १८
अलहदाद ७०, ७१
अलहसन ५
अलदेमऊ ८१
अलबरूनी ४
अलबरूनिज इडिया ४
अलाउद्दीन ६५, ७३, ७४, ७५,
९९, १०१, १०२, १४७, १४८,
१६१, १६२, १७१, १८२, १८४,
१८५, २०१, २०८, २१८, २२०,
२२१, २२५, २३७, २५७
अलाउल २५९
अली अहमद साबिर ९
अवधी ९९, ११४, ११७, २५२
अवाहुद्दीन २२
अहियाउल उलूम ७
अही २६
(आ)
आइने अकबरी ७१
आखिरी कलाम ७०, ७१, १
आनन्दधर ४८, २१७,

आर्मान २६

आरबेरी ३, ४, ३७

आलम ८८, १०५, १०७, १४४,
१६०, २१६, २५२, २६२, २६४,
२६८आवारिफुल मारिफ १०, १३, १४,
१३५, २३५, २३६

आसिम नवल ८५

(इ)

इन्द्र ४३, २१०

इन्द्रपति ९२

इन्द्रपुरी १३२

इन्दुमती १५०, १५३, २४२, २५०,

इब्नेसलाम २९, ३२, ४०

इब्नुल अरबी ७, ८, १६, १८, १९,
२१, २२

इब्ननिशाती ६८

इब्राहीम ८३

इब्राहीम बिन अधम ५

इब्राहीम शाह शर्की ८७

इराक २१

इराकी १०, १८

इल्लुतमीश ९

इलाहीनामा ८

इस्कंदरनामा २५

इस्फद ८५

इस्लाम ५, ६, १७, १२२

इस्लामी बाग्ला साहित्य ६४, २५९

इसफहान २१

(ई)

ईरान ३१, ३५, ३६, ८६, १५९,
१६२, २२५, २३३, २५२, २७०,
२७२ईरान के सूफी कवि २३, २४, २७२,
ईश्वरदास कायथ ९८, १६१

(उ)

उक्ति व्यक्ति प्रकरण २६०

उज्जैन ६३, १०३

उज्जयिनी ४८, ५२, १०६, १८१

उडीसा ९३, १७७, १७८

उदयपुर ११४, ११५

उदयन ५२

उर्दू साहित्य का इतिहास ८६, ८७

उत्तर तैमूरकालीन भारत ७०

उमर ६९

उमर खैयाम १८

उर्वशी ३७

उशना ४८

उषाअनिरुद्ध ३७, ३८, ४६, ४७,
५३, ८८, १०९, १५३, २२३,
२७०उसमान १०, ६९, ७९, ८०, ११३,
११९, १२०, १२२, १२८, १३१,
१३२, १३३, १३६, १३८, १३९,
१५९, १६७, १६९, १७०, १७२,
१७३, १८२, २०२, २२३, २३०,
२३४, २३५, २५७, २५८, २५९,
२६७, २६९

(ऋ)

ऋतुपर्ण ४५, ९८

ऋषभदास ५६

(औ)

औरगजेब १५२, २६६

औलिया ९

(क)

कचनपुर ६८

कछौछा ७२

क्वार ९३

कडा ८७

कण्व ३८, ४१

कथा कवलावती, कथा कामवती,
कथा पुहुपवरिषा, कथा रतन
मजरी २६५कथा कनकावती, कथा कलावती,
कथा कामरानी, कथा कामलता,
कथा छविसागर, कथा छीता, कथा
तमीम असारी, कथा नलदमयती,
कथा निर्मदे, कथा मधुकर मालती,
कथा मोहिनी, कथा रतनावली,
कथा रूपमजरी, कथा लैला मजन,
कथा पिजरेषों, कथा सतवती,
कथा सीलवती, कथा सुलवती
११२

कदमराव और पदम ८२
 कनकावती ११३, २६८
 कनकपुर ५५
 कनसेशन आफ तौहीद ८
 कनैगिरि ७८, ७९, १६५, २३७
 कन्नौज ७५, ८७
 कपिला ५६
 कर्पूरधारा ९७, १४२, १७९, १८०,
 करकडुचरिउ ३७, ५७, ५८
 करकोटक ४५
 कल्पलता ११२, १४६, १८३, १८४
 कल्याण सिंह ७५
 कलि ४४
 कलि देवी ४९
 कलियुग ४६
 कश्फुल महजुब ६, ११, १३, १५,
 २३२, २३५
 कश्मीर ९५, ११४
 कविलास २३७

(का)

कादरिया ७, १०,
 काबा १६, २९, ३०
 कामकदला ३७, ४८, १०६, १०७,
 १४३, १४४, १६०, १८०, १८१,
 १८३, १८८, २१६, २१७, २२४,
 २३८, २३९
 कामकदला रस विलास १०७
 कामदेव ५६, १११, १४३, १४४,
 १४५, १४६, १५७, १५९, १८१,
 १८२, १८८, २३८, २३९, २६३
 कामावती १०६, २३९
 कामलता ११३, २६८
 कामशास्त्र १५९
 कामसूत्र १७८
 कामसेन १०६, १०७, ११४
 कारजा सिरिज ५७
 कार्तिक ६१, ९३
 कालपी १०, ७०, ७१
 कालिदास ३८, ३९, ४१, ४२, ४५,
 ४६, ४७, ५०, ६० १५६

काशी ७५, ८९, १११, ११५,
 १५१, १५८, १९५, २३५, २४६,
 किताबुल लूमा ६
 किताबुल तारूफ मजहबे अहले
 तसव्वुफ ६
 किरमान २५
 किस्से बहराम व गुल बदन ८७
 कीरमान २२
 कीर्तिवर्धन ९४
 कुन्न ७१
 कुतुबन १०, ३७, ६३, ६४, ६५,
 ६६, ६८, ६९, ८६, ११९, १२०,
 १२२, १२८, १३३, १३६, १३८,
 १५४, १६५, १७१, १८२, १८९,
 १९७, २२९, २३४, २६९
 कुतुबमुस्तरी ६२, ८३, ८४, १२१,
 १२७, १२८, १६७, १६८, १७०,
 १७४, २२०, २४८, २५०, २५७,
 २६७
 कुतुबशाह ८३
 कुभलनेर ७४
 कुमार सभव १५६, १५८
 कुरगदत्त १८०, १८८, २३८
 कुरान ५, ६, ७, १६, ७१, १२१,
 १२२, २३४, २५०
 कुरराज ५४
 कुवल्यावली ५०, ५१, ५२, ५३
 कुशललाम ८९, १०५, १०७,
 १४४, १५२, २१६
 कुशैरी ६
 कुसुमपुर ५७
 कुस्तु नतुनिया ८५, १७४
 केशव १०८, १८२
 केशवअपर ९४
 कौस २८
 कोकुहल ४९, ५०, ५३, २६७
 कोकण ९४, ९५
 कोहे बेसतून २७, १६२
 कौलावती २०७, २२५
 कृष्ण ४७, ११०, १९६, १५२,
 १५९

(ख)

खजन १७६
 खाजू २५
 खिज्र खों ७२
 खुदा १२७, १६९
 खुरासान ६
 खुसरो १६, २७, ३१, ३४, १६९,
 २५७
 खुसरोपरवेज २६, २७, ३१, ३२
 खुसरो शीरी ३, २५, २७, २८, ३१,
 ३२, १२५, २२४, २५४, २५६
 ख्वाजयेजहाँ ८७
 ख्वाजाखिज्र ७०
 ख्वाजा निजामुद्दीन औलिया ९, ३४,
 २३६
 ख्वाजामुद्दीन चिश्ती ८, ९, १७

(ग)

गगा १६१
 गधर्वसेन ५३, १५६, १६९
 गजनी ८
 गढ कनयगिरि ७६
 गढ मौर १७९
 गणपति १०५, १०७, १४०, १४३,
 १४५, १५७, १५८, १८०, १८५,
 १८८, २१६, २१७, २२१, २३८,
 २६६, २६८
 गणपति देव ६६, ६८, १६५
 गणेश १८, ५०, २३९, २६३
 गवासी ८६, १६७, १७०, १७४
 गाजीपुर ७९, ८७, १९२
 गाथा सप्तशती ६०
 ग्यानदेव २४८
 ग्वालियर ९८, १०२, १४९
 गीतगोविंद ७७, १५९
 गुजरात ५, ४८, ८७, ९३, २६३
 गुरुमोहदी ७०
 गुलदाम ६२
 गुलशने इश्क ६२, ८६
 गुलिस्ता ११
 गुलिस्ताने ऐरम ८५

गुलेकुश्ती २५५
 गोदामहाराज २६१
 गोबरगढ ६३, ६४
 गोरा ७४,
 गोराबादल १७१, २०७
 गोलकुडा ८३, ८४, ८७
 गोविंदचन्द ४८, १०६, २३८
 गौड ६४

(घ)

घटकपर्पर ६०, १७६
 घटपाल ९६

(च)

चउपई ६०
 चउपई बध ९०
 चण्डपाल ९६, १७९
 चण्डसेन ९६, १७९,
 चण्डी १११
 चतुरसेन १८१, २२१, २४०
 चतुर्भुजदास ८८, १०७, १०८,
 ११८, १४०, १५२, १५३, १६३,
 १८१, १८४, १८५ १८८, २२१,
 २३८, २४०
 चतुर्भुजदेव ११६
 चतुर्भाणी २१६
 चित्तौड ७३, ७४, १०१, १२३,
 १६५, १७१, २०२, २०७
 चद ११०, १२३
 चन्द्र उदय ९८
 चन्द्रगिरि ६६, ६८, १०१, १६५
 चद कुँवर की बात ८८, ११६
 चन्दर बदन ८६, १२७, २२४
 चन्द्र बदन व माहियार ६२, ८६,
 १२७, १५४, १७०, १९६, २२०,
 २२२, २५७
 चन्द्रनाथ १०१
 चन्द्रपटन ८६
 चन्द्रमा १७६, २३७, २३८
 चन्द्रसेन ९७
 चन्द्रसेन राजसील निदान की कथा
 ११२
 चन्दा ६३, ६४, १३९, १४८, २२१

ढोला मारू रा दूहा ५९, ६१, ८८,
८९, ९०, ९२, ११८, १४०,
१४१, १४६, १५२, १५३, १५४,
१५६, १५७, १६२, १६५, १७६,
१७७, १७८, १८७, १८९, १९१,
२०९, २१०, २१५, २२०, २२४,
२२५, २५२, २६२, २६४, २६८
ढोला मारू रा दूहा और कबीर
ग्रथावली ८९

(ण)

णायकुमार चरित ३७, ५५, ५६

(त)

तबाई ८७
तनेरी २६
तरगवई ४९
तवाल्लिजशम्स १०
तक्षशिला ५४
तारणशाह १०८, १८१, २२१,
२४०
तिरहुत ८०
तुर्की २६, २८, ३१, २५६
तुकिस्तान ८
तुगरिल २५६
तौरेत १६

(द)

दकन ८३
दक्खिनी १८९
दक्खिनी का गद्य और पद्य ८६
दक्खिनी प्रकाशन समिति ८३, ८५
दक्खिनी हिन्दी काव्य धारा ८६
दक्खिनी हिन्दी की सूफी प्रेमगाथाएँ
८२
दमन १९४
दमयती ४२, ४३, ४४, ४५, ४६,
१०४, १५३, १५८, १९५, २१८,
२१९, २२३
दमिश्क ७
दशरथ १००
दस्तुरेइश्क ८५
दक्षिण ८७
दादू २७१

दानियाल ७०, ७२
दामोदर १०५, २१६, २६०
दामोदर पंडित २५९
दामो १६१
दिल ८४
दिल्ली ८, ९, ११, १५, १७, ७३,
१००, १०१, १६३, १७१, १८५,
२०७, २१७

दुखहरनदास ८९, ११५, १५१,
१५२, १५३, १५५, १६४, १९५,
२०९, २१०, २२७, २३८, २४४,
२४६, २४९, २६९
दुर्वासा ३०, ४०, ४२, ५३, १८५
दुरमत ११४, २४८
दुष्यत ३७, ३८, ३९, ४१, ४२,
४५, ४६
दुष्यत शकुतला ३६, ३८, ४०, ४७,
२१०
देवगिरि ९९, १००, १०१, १०२,
१८४, १८५, १९१

देवचन्द ९९
देवनारायण ११४
देवपाल ७४, १५२, १७१
देवल देवी ११३
देवल देवी चउपाई २६५
देव श्री १०१
दोसपुर १८१
दोहाकोश २६९
दौलतकाजी २५९
दतिपुर ५७
द्वारसमुद्र १००
द्वारिकापुरी ४७

(ध)

धनदत्त ९४, ९५
धनपति ५४
धर्मपालहमीर १७९
धरणीदास १४०, १५२, २११,
२२७, २४९, २६९
धरनीधर ८०, १७५
धरमपुर ११६
धाड़ीवाहन ५६

धारा ९२
घाहिल ५८
धीरसेन ९७
ध्यानदेव ११४, २१३

(न)

नक्शबदिया १०
नजर ८४
नयनन्दी ५६
नरपति व्यास ४२, ८८, १०४,
१९३, २१८
नरपति १०३
नरपति नालह ६०, ९२
नरवरगढ ९०, ९१, १७७
नलकूबर ५०
नलदमयती कथा १९३
नलदमयती ११, ३७, ३८, ४२,
४५, ४६, ४७, ८८, १०३, १०४,
११३, ११८, १५३, १९३, २१०,
२२२

नलदमन ३, ११, ३५, ३६, ४६,
५९, ८८, ८९, १०४, १५३,
१५६, १६५, १९०, १९३, १९४,
१९५, २१०, २१९, २५२, २६२
नल ४२, ४३, ४४, ४५, ४६, ९०,
९४, १०४, १५८, १७६, १९४,
१९५

नलदवदन्ती रास १०४
नलोपाख्यान ४४, १०४

नागार्जुन ५२
नागमती ७३, १२६, १७१, १७३,
२०६, २०७, २१९, २२५

नामदेव २६१
नारायणदास ९९
नामूस ८४

नारद ४७

नारनौल ८०

निजामुद्दीन ३, ८, १६, १८, २०, २२,
२५, २६, २७, २९, ३०, ३१,
३२, ३३, ३४, ३६, ८२, १२५,
१५४, १५६, १६२, १६९, १७५,
१९८, २२४, २२८, २३६, २५६

निजामुद्दीन २५६

निजामुद्दीन औलिया २५७, २५९

निर्भयपुर २४२

निशापुर २२

निसुरत खाँ ९९, १२५

नीमषार ८२

नुसरती ८६

नूरमुहम्मद १७५

नेमिनाथ ५८, ६०

नेमिनाथ चतुष्पदी ६०, ६१

नेमिनाथ चउपई ६१, २६९

नेहनगर १३४, १३६

नैपाल ८०

नैषध ४२, ४३, ४४, १५८, १५९,
१९३, १९५

नौफल ३२, ३४

नन्ददास १०९, १४०, १५०, १५५,
१९५, २२६, २४१, २४७, २६९

(प)

पञ्चमसिरी चरित्र ५८

पद्मावत ३६, ३७, ३८, ५२, ५९,
६९, ७०, ७१, ७३, ११९, १२१,
१२४, १२५, १२६, १२७, १२८,
१३०, १३१, १३६, १३७, १३८,
१३९, १४५, १५५, १६२, १६३,
१६५, १६७, १६८, १६९, १७१,
१७३, १७४, १८३, १८४, १९५,
१९७, १९९, २०१, २०२, २०३,
२०६, २०७, २०८, २१३, २२२,
२३४, २३७, २५९

पद्मावती ५२, ५७, ७३, ७४, ९५,
९७, ९८, १२३, १२६, १२९,
१३०, १३१, १३७, १३८, १३९,
१४१, १४२, १४३, १५१, १५४,
१५६, १६२, १६७, १६८, १७०,
१७१, १७२, १७५, १७९, १८०,
१८४, १९१, १९२, १९३, १९५,
१९७, १९९, २००, २०२, २०३,
• २०६, २०७, २०८, २१४, २२०,
२२४, २२९, २३०

पद्मिनी ७३, ९०, १०१, १२३,
१९५, २०२

प्रभाचन्द्र ५५

परशुराम चतुर्वेदी ४, ३७, ६२, ८२,
९५, १०९, १९५, २४२

पहाड ४७, १०९

प्रजापति ११५

प्रभावती ९९

प्रयाग ७६, ८७, १०५

पर्णाद ४५

पाडु ५७, १००

पाटण ९४, ९५

पाटल ५२

पाटली १०८

पाटलिपुत्र २१७

पामर १३

पारस ११४

पारस नगर ११४, २१३

पार्वती ४६, ११६, १२५, १५६,
१७४, १९५, २०४

प्रानमती ११४, ११५, २१३, २४४,
२४५, २४७, २४९

पिगल ९०, ९१, १७६

पिहितश्रव ५५, ५६

पृथ्वीराज ८, ११०, १४०, १५८,
२४४

प्रियवदा ३८

पुष्कर ४४, ४६, १०४

पुष्करिणी ४९

पुष्पदत्त ५५

पुष्पावती ४८, ९४, २३८, १८०,
१११, १०६

पुहुकर १११, १४०, १९२, १९३,
२०९

पुहुपावती ८८, ८९, ९५, १११,
११५, ११६, ११८, १४०, १४९,
१५१, १५२, १५३, १५५, १५६,
१६३, १६४, १६५, १८२, १८७,
१८९, १९०, १९२, १९३, १९५,
२०९, २१०, २१९, २२०, २२१,
२२२, २२७, २३८, २४०, २४३,
२४४, २४५, २४६, २४८, २४९,
२५२, २६२, २६६,

प्रेमप्रगास ८८, ११३, ११४, ११८,
१४९, १५२, १५३, १५६, १५८,
१६३, १६५, १८७, १९०, १९३,
१९५, २१३, २१९, २२०, २२२,
२२५, २२७, २३८, २४०, २४३,
२४८, २४९, २५२

प्रेमलता ८८, १०९

प्रेमविलास ८८, १०९

प्रेमविलास प्रेमलता १०९

प्रेमा ७९, ८६, १२८, १७०, १७४,
२०८, २४८

(फ)

फखरुद्दीन इराकी २२

फवायदुलफवाद २३६, २५९

फजूली ३१

फरहाद १६, २६, २७, ३१, ३२,
३३, १२५, १५४, १६२, १६९,
१८४, २२३, २२५, २३६

फरिस्ता ६४

फरिदुद्दीन २३३

फरीदुद्दीन अत्तार ८, १८

फहरर ६४, ९३

फिरदौसी २६, ११२, २५५, २५७

फिरोजशाह ८७

फुसुसुलहिकम १९, २२

फुलबन ६२, ८६

फैजी, ३, ११, ३५, ३६, ४६, १९४,
१९५, २१८, २१९, २५७, २६१

(ब)

बधुदत्त ५४

बख्तियार काकी १०

बगदाद ९, ३१

बडौदा ४८, ५५, ५९, १०५

बदायूनी ७१

बदीउलजमाल २२३

बदुद्दीन इशाक ९

बरार ५७

बसरा ५, १५

बसतश्री ५१, ५२

बसतसेना ४८, १५६

बहराम ६२

बहरामगोर ३२

बहलोल लोदी ६५
 बाजुर ६३
 बाण ५०
 बाणासुर ४६
 बादल ७४
 बाबर २५३
 बाबा फरीद ९, १०, ३४, २३६
 बाबा धरणीदास ११३, १५८, १९३,
 १९५
 बाबा हाजी ८०
 बावन ६३
 बिल्हण १५९
 बिहार ६५, ८७
 बीजापुर ८७
 बीसलदेव २१२, २२२
 बीसलदेवरास ५९, ६०, ६१, ८८,
 ९२, ९३, ११८, १४१, १५२,
 १५३, १५४, १५५, १६०, १६५,
 १७७, १७८, १७९, १८७, १९१,
 १९६, २१२, २१५, २२०, २२२,
 २२४, २२५, २६२, २६८
 बुद्धसेन २४५
 बुद्धिरासौ ८८, ११०
 बुध १६६
 बुधवत ११३
 बुरहान ७२
 बुरहान अहमद फारूकी ८
 बुढन ६५
 बैलावती ८१
 बेसतुन २७
 बेगमपुर ११६
 बोधि चित्र १११, १८३
 बोस्ता ११, २५५
 ब्रह्मवैवर्तपुराण ४६
 बृहस्पति १६६
 (भ)
 भगवान नारायण १००
 भतृहरि १०१, २२२
 भरत ४०, ४१
 भरथ ११३
 भरथनेर ११३

भविष्यदत्त ५४
 भविष्यत्त कहा ३७, ५४, ५५
 भागवत ४७, २१८
 भागवतपुराण ११०
 भायाणी ६०, ६१
 भारत ३, ५, ८, ९, १०, ११, ३१,
 ३४, ३६, १२५, १६९, १८९,
 १९०, २२५, २५२, २७०
 भारतीय प्रेमाख्यान १०७, १०९
 भारतीय प्रेमाख्यान काव्य २४५
 भारतीय प्रेमाख्यान की परम्परा ३७,
 ९५, १०६, १९५
 भारतीय साहित्य १०३, १८६
 भारद्वाज १०८, १०९
 भीम ९४
 भीमपुरी १०४
 भीषणानन ५०, ५२
 भोगपुर १३२, १३३
 भोज ९२
 भोजपुरी लोक कथा ८९
 भोजराज १७७
 भौरे ३९
 भ्रमर १०८

(म)

मकरध्वज ४८
 मकसदे अक्स १३,
 मक्का ४
 मखजनुल असरार २५, २५४
 मखदूम अशरफ सामनान ७२
 मगध ५५
 मजनू लैला ३
 मजनू १६, २९, ३०, ३१, ३२,
 ३३, ३४, ४०, ४६, ५३, ८४,
 १२५, १२७, १५४, १६२,
 १६९, १८०, १९८, २२३, २२४,
 २२५, २३६, २५६
 मदनमाला २१७
 मदीना ४
 मधु १०८

मधुकर ११३

मझन ७, ११, ३१, ४७, ८६, ११३,
 ११९, १२०, १२२, १२६, १२९,
 १३१, १३६, १३७, १३८, १३९,
 १४४, १५९, १६८, १७०, १८२,
 १८८, १८९, १९३, १९७, २२९,
 २३०, २३४, २३७, २५७, २५८,
 २६७, २६९

मझन का जीवन वृत्त ७६

मझन के गुरु शेख मुहम्मद गौस ७६

मसूर हल्लाज ५, ७, १५, १७

मिरीख खा ८३, ८४

मिस्त्र ३२, ३५, ८५

मिहिरचन्द ११०

मीरखुर्द २५९

मसूर हल्लाज १९९

मत्स्येन्द्रनाथ २३५

मदनलेखा ५२

मनोहर ७८

मरीचि ३९, ४०, ४२

मलयगिरि ५१

मलयानिल ५१

मलयसु दरी ५३

मलिक मुहम्मद जायसी १०, ३८,
 ३९, ७०, ७३, ७५, १२१, १२२,
 १२६, १३८, १७२, २२३, २३७,
 २५७, २६६

महमद अकबरुद्दीन सद्दिकी ८६

महादेव १२९

महाकाल ४८, १८१

मधुकरमालति २६८

मधुमालती ७, ४७, ७६, ७८, ७९,
 ८६, ८८, १०७, १०८, ११८,
 ११९, १२०, १२२, १२३, १२४,
 १२६, १२७, १२८, १२९, १३१,
 १३६, १३७, १४०, १४४, १४५,
 १५२, १५३, १५४, १५५, १५६,
 १६२, १६३, १६५, १६६, १६७,
 १६८, १६९, १७०, १७१, १७२,
 १७३, १७४, १८१, १८२, १८३,
 १८४, १८५, १८७, १८८, १८९,

१९७, १९१, १९७, १९८, २००,
 २०१, २०२, २०३, २०४, २०८,
 २०९, २११, २१३, २१४, २२०,
 २२१, २२२, २२३, २२९, २३४,
 २३८, २३७, २४०, २४८, २५०,
 २५२, २५७, २६२, २६३, २६८

मनमोहन १९५, २१३

मनोहर ४७, ७७, ८६, १०८, ११४,
 १२३, १२४, १२८, १२९, १५५,
 १६२, १६५, १६८, १७०, १७१,
 १७२, १७३, १७४, १८९, २००,
 २०४, २०८, २२०, २२२, २२९,
 २३४, २३६, २४४, २४५

मनोरमा ५६, ५७

महादेव १२५

महानुमती ५०, ५१, ५२

महाबल ५३

महाबल मलयसु दरीकथा ५३

महाभारत ११, ३८, ४०, ४१, ४२,
 ४४, ४५, ४६, ९४, १०४, १९३

महारस ७८, ७९

महाराज १०४

महियार ८६, १२७

महीपाल ९४

माघ ९३

माघव ४८, १०६, १०७, १४३,
 १४४, १५७, १८०, १८१, १८७,
 २१६, २१८

माघवशर्मा १०५, १०७, १०८

माघवानल ५२, १०६, १८८, २१३,
 २३८, २३९

माघवानल आख्यानम् ४७, २१७

माघवानल कथा १०५, १०६, १०७

माघवानल कामकदला ३७, ३८,
 ४८, ५९, ८८, १०५, १०६,
 ११८, १५३, १५६, १५७, १६०,
 १६३, १६५, १८५, १९०, २११,
 २१५, २१७, २१९, २६४, २२२,
 २२४, २५२, २६४

माघवानल कामकदला चउपई १०५,
 १५२

माधवानल चउपई ८९
 माधवानल कामकदला रस विलास
 १०५
 माधवानलनाटकम् ४८
 माधवानल ५१, ५२
 माणिक्य सुदर ५३, १०५
 मारवणी ६१, ९०, ९१, १४०,
 १४६, १५३, १५४, १५७, १७६,
 १७७, १७८, १८०, २१०, २१५,
 २१६,
 मारवाड २२२
 मारु २१९, २२२
 मालवणी १४१, १७७, २१९, २१०,
 २२०, २२५
 मालती ९१, १०८, १०९, ११३,
 १४४, १४५, १४६, १६६, १८१,
 १८२, १८८, २०६, २४०
 मालिनी ४१
 मासिरउल उमरा ७१
 मीरनजात २५५
 मीरबशीर ३४
 मीरवलीउद्दीन ४
 मीर सैयद मुहम्मद ७१
 मीराते सिकदरी ७०
 मुकदमा गोर और शायरी २५३
 मुकीमी ८६, १२७
 मुजद्दीद अलफसानी ८
 मुजफ्फरपुर २६१
 मुदिता १११, १४५, १५३, १८३,
 १९२
 मुलतान ११
 मुल्ला दाउद ६२, ६३, ८७, १५३,
 २५८, २५९, २६०
 मुल्लावजही ८३, ८४, १२१, १२७,
 १६७
 मुश्तरी ८३, ८४
 मुहम्मद ११०, १२०
 मुहम्मदकुली ८३, ८४, १६७, १७०,
 २२०, २४८
 मुहम्मद जायसी ५९
 मुहम्मद नसफी २३३

मुहम्मद साहब ४, ६९
 मुहीउद्दीन ७२
 मेघदूत ६०, १५६, १८६
 मेनका ३८, ३९
 मेहदवी १०, ७१
 मेहदी शेखबुरहान ७२
 मैना १०२, १३९, १४८, १४९
 १५१, १५३, १६१, १८६, २२१
 मैनासत १०२, ११३, ११८, १४०,
 १४८, १४९, १५२, १५३, १६५,
 १७८, १८६, १८७, १९६, २२०,
 २२१, २२५, २५२, २६४, २६८
 मौलाना रूम १९, २०, २३
 मौलाना हाली २५३
 मृगावती १०, ३८, ६३, ६४, ६७,
 ६८, ८६, १२४, १२२, १२३,
 १२८, १३१, १३६, १३७, १३८,
 १३९, १५४, १५५, १५६, १६२,
 १६५, १६६, १६७, १६८, १७१,
 १७२, १७३, १७४, १८२, १८३,
 १८९, १९३, १९७, १९८, २०२,
 २०३, २०४, २०६, २१३, २१४,
 २२०, २२२, २२३, २२५, २२९,
 २३४, २४८, २५७, २७१
 मृच्छकटिक ४८, १५६, २१६

(य)

यम ३७, ४३
 यमयमी ३७
 यमी ३७
 यवन देश ८५
 याहिया इब्नसीबक फलाही ८५
 यूनान ६
 यूसुफ २२, ३१, ३२, ३३, ३५,
 ८४, १२५, १६९, १९९
 यूसुफ एड जुलेखा १९, ३३, ३४,
 ३, १६, १९, ३१, ३२, ३५,
 ६२, ८७, १२५, १५४, १५५,
 १९६, १९७, २४६, २५५ २५६,
 * २५७, २७०
 यूसुफ हुसेन ८, २५९
 योगी सिद्धनाथ १४२
 योतनपुर १०९

(र)

रंगीली ११६, २२५, २४८
 रभा ५०, १११, ११२, १४५, १४६,
 १४६, १४७, १५३, १५५, १८२,
 १८३, १९०, १९२, १९३, २१९,
 २२४
 रघुवश २६९
 रजमान २३७
 रत्नरग ९९
 रत्नावामी ५२
 रत्नावति २६८
 रतनसेन ५३, ७३, ७४, ११३, १२३,
 १२४, १२५, १२६, १२८, १२९,
 १३०, १३१, १३७, १३८, १३९,
 १५२, १५४, १५५, १५६, १६६,
 १६७, १६८, १६९, १७०, १७१,
 १७२, १७३, १७४, १८४, १९१,
 १९९, २००, २०१, २०३, २०४,
 २०७, २१६, २२०, २२२, २३४,
 २३७, २३८
 रति १११, १४३, १४४, १४६,
 १८१, १८२
 रति वेगा ५७, ५८
 रमाचौधरी ७
 रयणसेहर कथा ५३
 रसरतन ८८, १११, १४०, १४५,
 १४७, १५२, १५३, १५५, १५६,
 १६५, १८२, १८३, १८७, १८९,
 १९०, १९२, १९३, २०९, २१३,
 २१९, २२१, २२२, २२३, २२५,
 २५२, २६२, २६५, २७०
 राची कालेज ७१
 राघवचेतन ७३, ७४, १०१, १४८,
 १८५, २०७, २२०, २५५
 राजकुवर ६६, २२९, १२४, १५४,
 १६२, २३४, २३६
 राजकुमारी लक्ष्मीमती ५६
 राजमती ६१, ९२, ९३, १५३,
 १५४, १६०, १७७, १७८, १८८,
 २१५, २१८, २२१, २२२, २२४
 राजपुर ११५, ११६
 राजापुर ६३

राजा भीम ४३
 राजा हंस ५२
 राधा १५९
 राकिया दी मिस्टिक ३, ५, ६, १४,
 १५
 राम १७६, २४७, २५१
 रामकृष्ण २४०
 राउल वेलि २६०
 रकमिन ६८, ८६, ११०, १५१,
 १५८, १७३, २०५, २१८, २२४,
 २२५, २२७, २३८, २४०, २४८
 रक्मिणी मंगल ११०
 रुद्र ५७
 रुद्र देवी २३८
 रुद्र महादेवी ४८
 रुद्रौली ९
 रूपचन्द ६३
 रूपनगर ८१, १३४, १३६, १७४
 रूपमजरी ७९, १०९, ११८, १४०,
 १४९, १५०, १५२, १५३, १५५,
 १६५, १८७, १९५, १९६, २०९,
 २१५, २१८, २२०, २२१, २२४,
 २२७, २३८, २४०, २४१, २४२,
 २४७, २४९, २५०, २५०, २५२,
 २६४
 रूपमुरारि ६८
 रूपावती ११५, ११६, १९५, २२५
 रूमी ८, १६, १८, १९, २०, २३,
 २२८, २३३

(ल)

लखनदेव ५८
 लखमसेन ९५, ९६, ९७, ९८, १४१,
 १४२, १४३, १६१, १७९, १८०,
 १८३, २१२, २२४, २२५
 लखमसेन पद्मावती ८८, ९५, ११८,
 १४१, १४९, १४३, १५२, १६१,
 १६५, १७९, १८७, १८९, १९२,
 २१२, २२०, २५२, २६२, २६८
 लाखू षडित ५८
 लवाह १०
 लक्ष्मी ३९, १५१
 लाहूत १३५, २३४

लाहौर ८

लीलावई ४९, ५२, ५३

लीलावई-कहा ५०, २६१

लीलावती ५०, ५१, ५२, १४८, १८१, २२१

लैला २८, २९, ३०, ३८, ४०, ५३, १२५, १५४, १६८, १८४, २२३

लैला मजनु ३, १६, १९, २५, २७, २८, २९, ३०, ३१, ३२, ३३, ४०, ५३, १२५, १३९, १६२, १७५, १८४, २१०, २२३, २५४, २५६, २७०

लैला और शीरी १५४, १५६

लोरकहा १०३, १८६

लोर कहा और मैनासत १०३, १८६

लोरिक ६३, ६४, १०२, १०३, १३९, १४८, १५३, २२१

(व)

वदीउल जमाल ६२, ८५, ८६

वनपर्व ४४, ४५

वरुण ४३

वाकफियत ८४

वाचक १००

वामिक आजरा २५

वालवा ११७

वासव ५५

वासवदत्ता १५६

विक्रमादित्य ४२, ६३, १०६, १०७, १४३, १८१, २१७, २२४

विजयदशमी ९४

विजयधर ५६

विजयानन्द ५१, ५२

विजयपाल १११, १८२

विजयपुर ९४

विचित्रलेखा ५३

विदर्भ ४५

विद्याधर ५२, ८२

विद्याधारी ५७

विद्यापति ११२, १८४, १८७

विद्याधर हंस ५०

विधाता १२०, १२३, १४९

विनयचन्द सूरि ५०, २६९

विन्ध्यवन १०१

विमल बुद्धि ५४

विलहण १५९

विष्णुपुराण ४६, ४७, ११०, २१८, २४७

वेद ७७

वेलि क्रिसन स्कमणी री ५९, ८८, ११०, ११८, १४०, १४९, १५२, १५३, १५८, १६९, १६५, १८६, १८७, १९३, २०९, २१५, २२०, २२१, २२७, २३८ २४० २५२, २६४ २६६

व्यास ७५, ७६

वृहत्कथा ५२

वृहस्पति ४२

(श)

शकर ४६, ८२, १०८, ११६, १७२, १७४, १८१, १८८, २०४

शकुतला ३७, ३८, ३९, ४०, ४१, ४२, ४६, ५३, १८५

शक्तारी ११, ७६

शद्रदीन कूनयाबी २२

शबस्तरा १८, २४

शर्बलिक २१६

शामी ८७

शाहजहाँ ११३, २६५, २६६

शाहनामा ११२, २५७

शाहनिजाम ८०

शाहपुर २६

शिवली १५

शिलामेष ५०

शिव ४६, ८०, ९८, १०८, ११४,

११५, १३९, १५३, १५६, १७४,

१८२, १८३, १८४, २०३, २३५

शिवगौरी १०९

शिवपार्वती १७४

शिवमडप ११२

• शिवलोक २३

शिशुपाल १५३, १६२, १८६,

१९२, २४३

शिवमदिर ८१

शीरवै २७

शीरी १६, २६, २७, ३२, ३३, ३४,
३५, १५४, १६९, १८४
शीरी खुसरो ३, १६, २५, २६,
३४, ३५, १३९, १६२, २५६,
२५७ २७०
शोरगुला ५७
शुकदेव १८८, २३९
शुस्त्री ५
शूद्रक ४८, १५६, २१६
शेख अब्दुल्ला शत्तारी ११
शेख अलाउल अली अहमद साबिर ९
शेख अली सिजिस्तानी ९
शेख अहमद हक ९
शेख आरिफ ९
शेख कमाल ६९
शेख जमालुद्दीन ९
शेखनबी ८१, ११३, ११९, १२१,
१२२, १३६, १३८, १६७ २०४,
१२२, १३६, १३८, १६७, २०४,
२०८, २२३, २२९, २५७, २५८,
२६९, ११९
शेखनिजाम ८०
शेखफरीदुद्दीन अत्तार २५८
शेखबहाउद्दीन जकारिया १०
शेख बुरहान १०, ६४, ७०, ७१
शेख बुरहानुद्दीन ७०, २५९
शेख बूदन ६६, ६९
शेख मुहम्मद गौस ७, ११, ७६
शेख रुकनुद्दीन १०
शेख शरफुद्दीन बू अली कलदर २५९
शेख शफुद्दीन याहिया मनैरी १०
शेख सहाबुद्दीन उमरबिन सुहरवर्दी
१०, १३, १४
शेख सद्दीन १०
शेख सलीम चिश्ती १०
शेख सराजुल जह्दीन २५९
शेख सादी ८, १८, २४
शेख हमजादरखू ८०
शेख हमीमुद्दीन नागौरी १०, २५९
शेखी २६
शेरशाह ११, ६९, ८०, २५७
शेरशाह कानूनगो ११

शोखी २४
श्यावश्य ३७

(स)

सडीला ८७
सदेशरासक ३७, ५९, ६०, ९२,
९४, १५६, १७६, २६२, २६८,
२६९
सस्कृत १९३
सचाऊ ४
सत्यवती ९८, ९९, १६१, २५९,
सत्यवती कथा तथा अन्यकृतियों ९८
सदयवच्छ ९५, १५७, १८४
सदयवत्स सावलिगा ८८, ९३, ९४,
११८, १४०, १५६, १५७, १६५,
१८४, १८७, १८८, २६२, २६३,
२६८
सदाबुज १४७, १५७
सदयच्छ सावलिगा चौपई ९४
सनतकुमार चरित ५८, २६१
सनाई ८, १८, २३, २६
सबरस ८३, ८४, ८५, २५७
समूद्रदत्त ५८
सलीमशाह ७६
ससिपुत्रो २५९
सहदेव ६३
स्वप्न वासवदत्ता १५६
सातवाहन ५१, ५२, ५३
साधन १०२, १६१
सादी १८, २५५,
साबिरी ९
साभर ९२
सारगा ११८, १४७, १५७
सावलिगा ९४, ९५, १८४
साऊद ८५
सिद्धनाथ ८२
सिहाल ५०, ५२, ५३, ५७, १७५,
२०२
सिहलगढ १३०, १३७
सिहल द्वीप ७३, १६६, २३७
सिधनदेव ७५,
सिथपुरी ५०
सिकदरनामा ११

सिकदर लोदी ११, ६५
 सिद्दीक ६९
 सिद्धनाथ ८२, ९५, ९७, १७९
 सियालूल औलिया २५९
 सिरिसिर्वालकहा ५३
 सिलसिलातुलजहब २५५
 सीस्तान ८४
 सुजान ८०, १२४, १५५, १६२,
 १६७, १६८, १७०, १७२, २०४,
 २०८, २०९, २२०, २३४, २३६
 सुदसण चरिउ ३७, ५६
 सुरजानी ४७, ८२, २०८, २५०
 सुरसुदरी चरित ५३
 सुनीतिकुमार चटर्जी ५, ७, २५९
 सूफिज्म इट्स सेट्स एंड शाइन्स ८,
 ११, ८०, १३५
 सूफी काव्य संग्रह ४, ३८, ६२
 सूफीमत साधना और साहित्य ४,
 १३५
 सूफी मेसेज १९०
 सूय पचमी ५५
 सूरजभान ७६, १६५, १७१
 सूरदास (लखनवी) ४२, ४६, ८८,
 ८९, १५३, १९३, १९४, १९५,
 २६९
 सूरसेन १११
 सूरे इखलास ५
 सूरेनिसा आयत ३४
 सूरेराद ३४
 सूर्य १६८, २३७
 सुल्तान अहमद तुगलक १०
 सुल्तान शर्की ६५
 सुलसा ५०
 सुहरवर्दिया सम्प्रदाय ६५
 सुलेमान १७४
 सेनानाई २६१
 सेपती १०८, १८१
 सैफी २५३,
 सैफुल मुलूक व वदीउल जमाल १६७,
 १७०, १७१, १७४, १८९, २२०,
 २४८, २५०, २६७, २७१

सैफुल मुलूक ८५, ८६, १७४, २२०,
 २३६, २५७
 सैयद अशरफ ६९, ७०, ७१, ७२
 सैयद अशरफ जहाँगीर १०, ७२
 सैयद जलालुद्दीन बुखारी १०
 सैयद मुहम्मद ७०
 सोम १११, १४५, १४६, १५३,
 १८२, १९३, २१३, २२२
 सोमदेव ४२
 सौरसी ११०, १०१, १०२, १४७,
 १५७, १८५, १८९
 (श्री)
 श्रीकृष्ण १०९, १४९, १५८, २२१,
 २२७, २४२, २४७
 श्रीपुर २१३
 श्रीमद्भागवत ३८, ४२, ४७
 श्रीविष्णुपुराण ४२
 श्री हर्ष ४२, ४४, ४५, १५३, १५८,
 १९३, १९५

(ह)

हसपुरी ११३
 हसराय १७९
 हकायके हिन्दी ८, १९०
 हज्जरत गेसूदराज बन्दानेवाज २५९
 हदीतुल हकीका १८
 हनुमान १७६
 हफ्तपैकर २५, ३२
 हमीर ९६
 हयवती १०१
 हरदीपटन १३९
 हरपाल ९६, १७९
 हरि ७९, १०९
 हरिभद्र ५८
 हरिया ९७
 हरिवश ४६
 हल्लाज ५
 हर्ष ५०, ५२
 हसन १५
 हसन असकरी ६
 हसन सुहरवर्दी १३
 हस्तिनापुर ३९

हाजी शेख ६९

हाफिज ८, १७, १८, २२८

हाफिज महमूद खाँ शीरानी ६५

हाशमी साहब ८३

हुज्जतुल इस्लाम ७

हुज्वेरी ३, ६, ८, १३, १५, ३४,
२३२, २३५, २३६

हुस्न ८४,

हुसेनशाह ६४, ६५

हसेनशाह शर्की ६५

हीरामन १३८, १६३, १७०, १७१,
२०९, २५०

(झ)

ज्ञानदीप ४७, ८१, ८२, १२१, १२२,

१३६, १३८, १५५, १६५, १६६,

१६७, १७२, १७३, १८९, १९१

२०४, २०८, २२०, २२३, २२९,
२५०

ज्ञानमती ११४, २१३, २२०

ज्ञानदेव ११४

सहायक ग्रंथों की सूची

- अपभ्रंश साहित्य
ईरान के सूफी कवि—
उत्तर तैमूर कालीन भारत
भाग १, २,
उत्तरी भारत की सत परम्परा
उर्दू साहित्य का इतिहास
उर्दू साहित्य का इतिहास
कथा सरित सागर
कुतुब मुश्तरी
- चित्ररेखा
चित्रावली
छिताईवार्ता
जायसी के परवर्ती सूफी कवि और काव्य—
जायसी ग्रथावली
जायसी ग्रथावली
ढोला मारू रा दूहा
तसव्वुफ अथवा सूफीमत
तर्जुमा कुरान शरीफ
दक्खिनी का गद्य और पद्य
दक्खिनी हिन्दी काव्यधारा
नाथ सम्प्रदाय
पृथ्वीराज रासो मे कथा रूढियाँ
पदमावत
फारसी साहित्य की रूपरेखा
बीसलदेव रास
ब्रजलोक साहित्य का अध्ययन
भोजपुरी लोक गाथा
भारतीय प्रेमाख्यान की परम्परा
माधवानल कामकंदला प्रबध
मध्यकालीन प्रेम साधना
- डा० हरिवंश कोछड
—श्री बाँके बिहारी तथा श्री कन्हैयालाल
—श्री अतहर अब्बास रिजवी
—प० परशुराम चतुर्वेदी
—डा० एजाज हुसेन
—डा० एहितिशाम हुसेन
—रूपान्तरकार, श्री गोपालकृष्ण कौल
—सुश्री विमला बाघ्रे तथा नसीरुद्दीन
हाशमी हैदराबाद ।
—सम्पादक, श्री शिवसहाय पाठक
—श्री जगमोहन वर्मा
—डा० माताप्रसाद गुप्त
—डा० सरला शुक्ल
—डा० माताप्रसाद गुप्त
—प० रामचन्द्र शुक्ल (संवत् २०१३)
—नागरी प्रचारिणी सभा, काशी
—श्री चन्द्रबली पाण्डेय (सन् १९४८)
—मीर बशीर
—श्री श्रीराम शर्मा
—श्री राहुल साकृत्यायन
—डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी
—श्री ब्रजविलास श्रीवास्तव
—डा० वासुदेवशरण अग्रवाल
—डा० अली असगर हिकमत
—डा० माताप्रसाद गुप्त
—डा० सत्येन्द्र
—डा० सत्यव्रत सिन्हा
—प० परशुराम चतुर्वेदी
—सम्पादक एम० आर०, मजुमदार
—प० परशुराम चतुर्वेदी (प्र० स०)

मधुमालती

—डा० माताप्रसाद गुप्त

मधुमालती

—डा० शिवगोपाल मिश्र

मैनासत

—श्री हरिहरनिवास द्विवेदी

मौलाना रूम

—श्री जगदीशचन्द्र विद्यावाचस्पति

राजस्थानी भाषा और साहित्य

—प० मोतीलाल मेनारिया

रीति परम्परा के प्रमुख आचार्य

—डा० सत्यदेव चौधरी

लखमसेन पदमावती कथा

—श्री नर्मदेश्वर चतुर्वेदी

वेलिक्रिसन रुकमणी री

—विश्वविद्यालय प्रकाशन, गोरखपुर

सूफी काव्य संग्रह

—प० परशुराम चतुर्वेदी

सूफीमत साधना और साहित्य

—श्री रामपूजन तिवारी

सूफीमत और हिन्दी साहित्य

—श्री विमलकुमार जैन

सबरस

—प० श्रीराम शर्मा

सूरदासकृत नलदमन

—डा० वासुदेवशरण अग्रवाल

(हिन्दी ग्रंथवीथिका)

सारगा सदावृज

—मथुरा

सैफुलमुलूक व वदीउल जमाल

—श्री राजकिशोर पाण्डेय व

अकबरुद्दीन सद्दिकी

हकायके हिन्दी

—डा० अतहर अब्बास रिजवी

हिन्दी प्रेमाख्यानक काव्य

—डा० कमल कुलश्रेष्ठ

हिन्दी के विकास में अपभ्रंश का योग

—डा० नामवर सिंह

हिन्दी महाकाव्य का स्वरूप विकास

—डा० शम्भूनाथ सिंह

हिन्दी साहित्य का इतिहास

—प० रामचन्द्र शुक्ल

हिन्दी साहित्य का आदि काल

—डा० हजारी प्रसाद द्विवेदी

हिन्दी साहित्य की भूमिका

—डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी

हिन्दी प्रेम गाथा काव्य संग्रह

—श्री गणेश प्रसाद द्विवेदी

हिन्दी पर फारसी का प्रभाव

—श्री अबिकाप्रसाद बाजपेयी

हिन्दी को मराठी सतो की देन

—डा० विनयमोहन शर्मा

संस्कृत

कालिदासकृत अभिज्ञान शाकुंतल

—अनुवादक—श्री बाबूराम त्रिपाठी

अभिज्ञान शाकुंतल

—नारायण शास्त्री खिस्ते

कामसूत्रम्

—अनुवादक, माधवाचार्य

चतुर्भाषी

—अनुवादक—डा० मोतीलाल तथा

वासुदेवशरण अग्रवाल

जयदेवकृत गीत गोविंद

—अनुवादक—नागार्जुन

नैषधीय चरितम्

—अनुवादक—श्री चंडिकाप्रसाद शुक्ल

नैषध महाकाव्य	—चौखम्बा सस्कृत सीरिज
विल्हण कवि कृत चौरपचाशिका	—श्री ताडपत्रिकर, ओरियंटल बुक एजेसी, पूना
महाभारत	—गीताप्रेस गोरखपुर
माधवानल कामकदला आख्यान (माधवानल कामकदला प्रबंध)	—गायकवाड ओरियंटल सिरीज, बडौदा
मेघदूत	—अनुवादक, डा० वासुदेवशरण अग्रवाल
श्री विष्णु पुराण	—अनुवादक, श्री मुनिलाल गुप्त, गीता प्रेस, गोरखपुर
श्रीमद्भागवत पुराण	—गीता प्रेस गोरखपुर
प्राकृत	
लीलावईवहा	—सिध्दी जैन ग्रंथमाला, भारतोय विद्याभवन, बम्बई

अपभ्रंश

करकुड चरिउ	—श्री हीरालाल जैन
णायकुमार चरिउ	—श्री हीरालाल जैन
नेमिनाथ चतुष्पदिका (श्री थार्वस गुजराती सभा ग्रंथावलि ६१)	—डा० भायाणी
भविसयत्त कहा	—श्री दलाल तथा श्री गुणे, बडौदा
सदेश रासक	—मुनि जिन विजय, तथा श्री भयाणी श्री विश्वनाथ त्रिपाठी

बंगला

इसलामी बागला साहित्य	—डा० सुकुमार सेन
----------------------	------------------

फारसी तथा अरबी

खुसरो शीरी	—निजामी, नवलकिशोर प्रेस, लखनऊ
तर्जुमानुल अश्वाक	—इब्नुल अरबी, रायल एशियाटिक सोसाइटी, लंदन
दीवानये गौसेआजम	—कुतुबखाना, नजीरिया उर्दू बाजार देहली
दीवानये ख्वाजा गरीबनेवाज	—जामये मस्जिद, देहली
नल दमन	—फैनी, नवलकिशोर प्रेस, लखनऊ
मज्जाकुलआरफिन	—अह्माउल उलूम का उर्दू तर्जुमा
मिसकानुल अनवार	—अरबी
मौलाना रूम	—(हिन्दी लिपि)

शीरी खुसरो	—अमीरखुसरो, मुस्लिम यूनिवर्सिटी, अलीगढ़
लैला मजनू	—निजामी, नवलकिशोर प्रेस, लखनऊ,
उर्दू	
अलतकश्शुफ	—मौलाना अशरफ थानवी
अरसाद महबूब	—फवायदुल फवायद का उर्दू तर्जुमा
आइने मारफत	—डा० एजाज हुसेन
उर्दू मसनवी का इतिहास	—अब्दुल कादिर सरवरी
उर्दू कदीम	—सैयद शमशुल्ला कादरी
उर्दू की इब्ताई नस्बोनुमामे सूफियाये-	—मौलवी अब्दुलहक
कराम का काम	
कशफुल महजूब (उर्दू)	—लाहौर
चन्दर बदन और महियार	—मुकीमी, अकबरुद्दीन सद्दीकी
तारीखे मशायख् चिश्त	—खलीक अहमद निजामी
तारीखे अद-बियात ईरान	—डा० रज्जाद शफीक "
दकन मे उर्दू	—नसीरुद्दीन हाशिम
बज्म-ए सूफिया	—सैयद सवारुद्दीन अब्दुल रहमान
	एम० ए० आजमगढ़
रहे तसव्वुफ	—देहली
मुकदमा शेर व शायरी	—मौलाना हाली
अंग्रेजी	
अलबरुनिज इंडिया	—भाग १, सचाऊ सन् १९१०
अलगजाली दी मिस्टिक	—मार्गरेट स्मिथ
अब्सक्योर रेलिजस कल्ट्स	—श्री शशिभूषण दास गुप्त
आइने अकबरी	—ब्लाच मैन,
आउटलाइन आफ इस्लामिक कल्चर	—ए० एम० ए० शुस्त्री
आवारिफुल मारिफ	—एच० बिलडर फोर्स क्लार्क
इंडियन साधुज	—डा० गुरे
इन्फ्लुएस आफ इस्लाम आन इंडियन	—डा० ताराचन्द
कल्चर	
ए हिस्ट्री ऑफ दी राज ऑफ	—ब्रिगस
मुहम्मदन पावर	
ए हिस्ट्री ऑफ इंडियन लिटरेचर	—विटरनित्ज
ए हिस्ट्री ऑफ आटोमन पोयट्री	—इ० जे० डब्ल्यू गिन्ब
ए सोशल हिस्ट्री आफ इस्लामिक	—डा० मोहम्मद यासिन
इंडिया	

ए लिटरैरी हिस्ट्री ऑफ अरब्स	—निकल्सन
ए लिटरैरी हिस्ट्री ऑफ परशिया,	—ब्राउन
भाग, १, २	
ऐन एक्जामिनेशन ऑफ मिस्टिक-	—जहीरुद्दीन अहमद
टेडेसिज इन इस्लाम	
ओरियंटल मिस्टिसिज्म	—पामर
कस्फुल महजूब	—निकलसन (सन् १९११)
कनसेप्शन ऑफ तौहीद	—शेख बुरहान अहमद सद्दिकी
क्लासिकल परशियन लिटरैचर	—ए० जी० आरबेरी
कामसूत्र	—अनुवादक, आचार्य विपिन शास्त्री
क्रिश्चियन मिस्टिसिज्म	—डब्ल्यू० आर० इज
कुरानिक सूफिज्म	—डा० मीरवलीउद्दीन
कोरान	—इ० एच० पामर
गिल्म्पसेज ऑफ मेडीवल इंडियन	—यूसुफ हुसेन
कल्चर	
गुजरात एंड इट्स लिटरैचर	—श्री कन्हैयालाल माणिकलाल मुशी
गजेटियर ऑफ प्राविस आफ अवध	—भाग १, २ सन् १८५८
ग्लोरियस कुरान	—मुहम्मद मर्माड्यूक पिकट हाल
गोरखनाथ एंड कनफराज योगिज	—ब्रिग्स
परशियन लिटरैचर	—लेवी
प्रीमुगल परशियन इन हिन्दुस्तान	—अब्दुलगनी
प्रोमोशन आफ लर्निंग इन इंडिया	—नरेन्द्रनाथला
प्री मुगल परशियन इन हिन्दुस्तान	—अब्दुलगनी
प्रोमोशन ऑफ लर्निंग इन इंडिया	—नरेन्द्रनाथला
परशियन प्रीमोडी	—ब्लाचमैन, रायल एशियाटिक
	सोसाइटी, कलकत्ता
द माइड अलकुरान बुल्डिस	—सैयद अब्दुल लतीफ
द स्पिरिट ऑफ इस्लाम	—अमीर अली
बेसिक कनसेप्ट्स ऑफ कुरान	—मौलाना आजाद
मिस्टिक्स ऑफ इस्लाम	—निकलसन
मोहम्मडनिज्म	—हेमिल्टन, ए० आर० गिब्स
मेडीवल इंडिया	—लेनपुल (१९२६)
मिस्टिसिज्म	—अडरहिल
मेडीवल मिस्टिसिज्म इन इंडिया	—क्षितिमोहन सेन
यूसुफ एंड जुलेखा	—टी० एच० ग्रिफिथ

राबिया दी दी मिस्टिक	—मार्गरेट स्मिथ
रुमी पोयट एंड मिस्टिक	—निकलसन
रेलिजस सिम्बालिज्म	—आर्नेस्ट जानसन
लाइफ एंड टाइम्स ऑफ शेख फरीदुद्दीन गजेकर	—खलीक अहमद निजामी
लाइफ एंड वर्क्स ऑफ हजरत अमीर खुसरो	—बाहिद मिर्जा
वेदान्त एंड सूफिज्म	—रमा चौधरी
स्टडीज इन इस्लामिक मिस्टिसिज्म	—निकलसन
सूफिज्म	—आरबेरी
सूफिज्म इट्स सेट्स एंड इन्फ्लुएन्स इन इंडिया	—जान० ए० सुभान
सोसाइटी एंड कल्चर इन मुगल एज सिम्बालिज्म	—डा० पी० एन० चोपडा
शेरशाह	—डा० पद्मा अग्रवाल
शर्की आर्किटेक्चर ऑफ जौनपुर	—कालिंजन कानूनगो
हिस्ट्री ऑफ इंडिया	—फरहर तथा स्मिथ
	—डा० ईश्वरीप्रसाद

पत्रिकायं हिन्दी

नागरी प्रचारिणी पत्रिका	—नागरी प्रचारिणी सभा, काशी
भारतीय साहित्य	—आगरा
सम्मेलन पत्रिका	—हिन्दी साहित्य सम्मेलन, प्रयाग
साहित्य	—पटना
हिन्दुस्तानी	—हिन्दुस्तानी एकेडमी, प्रयाग

अंग्रेजी

जर्नल ऑफ रायल एशियाटिक सोसायटी ऑफ बंगाल, कलकत्ता	
जर्नल ऑफ रिसर्च सोसाइटी	—पटना

शुद्धि पत्र

पृ० स० पक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
१ १९	गैब (अवकाश)	गैब (आकाश)
१२ २३	अजीज बिन मुहम्मद नफसी	अजीज बिन मुहम्मद अल नसफी
१६ २१	तर्जुमानुल अश्वक	तर्जुमानुल् अश्वाक
१७ २६ (फुटनोट)	तर्जुमानुल अश्वाक शौक	तर्जुमानुल् अश्वाक
३४ ३४ (फुटनोट)	खुसरो शीरी	शीरी खुसरो
३९ २७ (फुटनोट)	विशङ्कसे	विशङ्कसे
४३ ११	तिरस्कारिणी	तिरस्करिणी
४३ १२	सातवे सर्ग मे पेज ८ से दमयती के	सातवे सर्ग मे नल दमयती के
४३ २६	नैषधधीय	नैषधीय
५३ ३३ (फुटनोट)	ए हिस्ट्री आफ लिटरेचर	ए हिस्ट्री ऑफ इंडियन लिटरेचर
६४ ३० (फुटनोट)	ए हिस्ट्री आफ राइज आफ पावर	ए हिस्ट्री ऑफ दी राइज ऑफ मुहम्मडन पावर
६९ २१	मै उनका बदा हूँ	मै उनके घर का बदा हूँ
७१ १९	सैयद अशरफ को ही पीर स्वीकार	सैयद अशरफ की परम्परा को ही स्वीकार
७२ २७	सैयद अशरफ को	सैयद अशरफ की वश परंपरा को
१९५ २३	मैना पक्षी	मैना
१९६ १८	चन्दरबदन माहियार	चन्दरबदन महियार
२०० २२	दिखाते है	दिखाते है
२०० २९	आभीरो	आभीरो
२०५ १८	रुकमिन	रुकमिन
२०५ २०	परूपमन	रुकमिन
२०५ २१ (उपशीर्षक)	चित्रावली की उपनायिका का रुकमिन	मृगावती की उपनायिका रुकमिन
२०७ १८	क्षमाएँ	क्षमताएँ
२१२ २२	क्षलक	क्षलक
२१२ २३	ब्राह्मण	ब्राह्मण
२१३ २२	मैनापक्षी	मैना
२१३ २३, २६, २८	ज्ञानमती	प्रानमती
२१६ ६	दाम्पत्य	दाम्पत्य
२१६ २२	बारदत्त	चारदत्त
२१६ ३४ (फुटनोट)	चतुर्भाषी	चतुर्भाषी
२१७ १०	१३०० ई० (१३९)	१३०० ई० (१२४३ सवत्)
२१७ १७	निरूपण	निरूपण
२१८ २५	रुक्मिणी की	रुक्मिणी के
२२१ १	प्रेषितपति	प्रोषितपतिका
२२१ ३०	लोरकश	लोरक

पृ० सं०	पंक्ति	अशुद्ध	शुद्ध
२२२	३२	परनायको को	परनायको की अपेक्षा
२२३	१४	उसमान के	उसमान ने
२२२	२३	मलता	मिलता
२२४	१०	लखमसेन, पद्मावती	लखमसेन की पद्मावती
२२४	२५	प्रेमाख्यानों में अधिक	प्रेमाख्यानों में नायिकाएं अधिक
२२५	७	साथ सम्बन्ध किया है	साथ सम्बद्ध किया है
२२८	५	अभिव्यक्ति	अभिव्यक्त
२३२	५	अडर महोदय	अडरहिल महोदया
२३६	७	पर इससे उनके	पर उनके
२३९	९	विवाह न कराता तो प्रतीक है	विवाह न कराता तो एक पौराणिक मान्यता की उपेक्षा होती। काम-कदला रति का प्रतीक है
२३९	१५	आभास	आवास
२३९	१७	कवि ने	कवि
२४१	४	रात का होता है	रस का होता है
२४१	४	वस्तु भिन्न भिन्न	भिन्न भिन्न वस्तु
२४२	२४	आगे आने वाला नायका	आगे आने वाली नायिका
२४४	३	ज्ञानमती	प्रानमती
२४४	२४	पक्षी केवल प्रेम जागृत ही नहीं करती	पक्षी केवल प्रेम जागृत ही नहीं करता
२४४	२८	पक्षी मनमोहन के यहाँ आती है	पक्षी मनमोहन के यहाँ आता है
२४६	१५	ब्रह्म	ब्रह्म
२४७	२	प्रतीको से असूफी प्रेमाख्यानों	प्रतीको से सूफी प्रेमाख्यानों
२४७	१०	दृष्टि के अनुसार	इस दृष्टि के अनुसार
२४७	२२	एक और महत्वपूर्ण है	एक और महत्वपूर्ण अंतर है
२४७	२६	ज्योति का प्रतीक है पर वह ज्योति का प्रतीक नहीं चित्रित किया गया है।	ज्योति का प्रतीक है पर वह इसमें नबी है। साधारण पुरुष को किसी सूफी कवि ने ज्योति का प्रतीक नहीं चित्रित किया है।
२५२	१०	वे है जिनमें वे	वे है जिनमें कवि
२५३	८	हरबैत	हरबैत
२५३	९	दूसरी वैत	दूसरी बैत
२५४	११	निजामी ने शीरी खुसरो	निजामी ने खुसरोशीरी
२५८	११	अलिलल	अलिललह
२५९	१	मीरखुर्द में	मीर खुर्द ने
२६२	३३	इतिहासकारों में	इतिहासकारों द्वारा
२७१	२३	जिस साहित्य	जिस काव्य
२७१	२४	उच्च कोटि का काव्य होगा	उच्च कोटि का साहित्य होगा
२७१	२७	सौंदर्य की बाह्य	सौंदर्य की बाह्य